


جمالية التلقى

من أجل تأويل جديد للنص الأدبـى



المشروع القومي للترجمة



484

تأليف : هانس روبيرت ياوس

ترجمة

رشيد بنحدو

المشروع القومى للترجمة

جمالية التلقى

من أجل تأويل جديد للنص الأدبى

تأليف : هانس روبرت ياوس

ترجمة : رشيد بنحدو



٢٠٠٤

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤٨٤
- جمالية التلقى
- هانس روبرت ياوس
- رشيد بنحدو
- الطبعة الأولى ٢٠٠٤

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

L'Esthétique de la réception
Pour une nouvelle interprétation
du texte littéraire.

Hans Robert Jauss : تأليف

الصادر عن دار نشر

H. Pokdus, Schwyz

1994

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

مقدمة المترجم

يستطيع القارئ العربى أخيراً أن يقرأ كتاباً كاملاً بالعربية للمنظّر والناقد الألمانى المعاصر هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) ، سبق لى أن تعاقدت مع المؤلف على ترجمته . فعلى هامش زيارته لفاس فى ١٩٩٤ ، حيث ألقى محاضرتين بالفرنسية حول تَصَوّره للتأويلية الأدبية فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهراز) ، وبعد أن علم أننى أدرِّس نظريته حول التلقى فى مستوى دبلوم الدراسات العليا المعمقة ، أعرب لى عن رغبته فى أن أترجم جانبًا من فكره حتى يتمكن الباحثون المغاربة والعرب عمومًا من تداول «جمالية التلقى» بالعربية ، يقينًا منه بأنها كفيلة بالإسهام فى تخليص الدرس الأدبى عندنا من بعض مآزقه . وكنت قد قدمت له لمحة إجمالية عن حال النقد الأدبى بالمغرب خاصة وبالعالم العربى عامة ، كانت عبارة عن قراءة شخصية لمناهج مقاربة الأدب عندنا ، مازلتُ مقتنعًا بنتائجها ، وهى أن دراسة الأدب ومعالجة قضاياه ترتهنان بعدد من التصوّرات التى قد لا تخلو من سلبيات .

فمازال التأريخ للأدب المغربى والعربى تتحكم فيه روح الصنافة الوضعية المحتفية بالظواهر العامة والمشتركة على حساب السمات الخاصة التى هى ما ينبغى الاهتمام به لأنها ما يصنع أدبية النصوص . وهذه الظواهر نفسها لا يتم رصدها من زاوية جمالية سانكرونية ، بل من زاوية حَدَثيَّة دياكرونية بحكم تبعيتها لحيثيات سياسية : فهناك مثلاً أدب مغربى متعدد بتعدد العصور أو الدول السياسية الحاكمة ، لا أدب مغربى واحد تعاقبت عليه إبستيمات جمالية تبعًا لقانون التطور الأدبى .

وماعدا استثناءات قليلة ، فإن النقد فى حد ذاته ظل يكتسى عندنا طابع الهواية الموسمية طالما أن معظم ممارسيه هم نقاد أيام الأحد ! ولئن كانت لهذا النقد قيمة إيجابية تتمثل فى سد نوع من الفراغ الناتج عن غياب نقد صحفى متخصص فى تقنيات تقديم الكتب وإغراء القراء باقتنائها وقراءتها ، فإنه مع ذلك يعانى من سلبيات ليس أقلها الأحكام الانطباعية وعدم الاطّراد فى المواكبة والحسابات الشللية المقيدة .

أما عن الاستثناءات الملمع إليها ، فتتجلى فى اضطلاع بعض الباحثين الجامعيين بمهمة نقد الكتب من زوايا نظر محددة تمليها مناهجُ مقاربةٍ مضبوطة ، وإن كانت دراسات بعضهم يغلب عليها أحيانًا التطبيق الحَرْفِيُّ والحِرَفِيُّ لشبكات قرائية جاهزة تتحول معها النصوص المدروسة إلى أطياف أو هياكل سلبت منها الحياة لفرط ما جُرِّبَتْ - على أجسادها سريعة التأثر - المناهج والنظريات الأجنبية !

وبخصوص البحث الأكاديمى بحصر المعنى ، أى ذاك الذى يتخذ هيئة أطروحات جامعية ، فإن ما يطبعه فى الغالب ، الذى لا يلغى المستثنى ، هو تَصَرُّفُه العبثى والأخرق فى المناهج باسم تكاملية مزعومة وموسوعية وهمية . ولا غرو أن الخلط بين المناهج المتعددة ، سعيًا وراء استنفاد الباحث الواحد للنص الواحد ، لا يخلو من مفارقة صارخة ، وهى التوفيق التلفيقى بين مناهج متنابذة إبستيمولوجيا وإجرائيًا ، الذى يترتب عنه تحييد النص وحرمانه من غريزة المقاومة التى هى جوهر الأدب ، مقاومته للقولية والانتماطية ، ومن ثم تطويعه قسرًا ليكون فى خدمة هذه المناهج . والحال أن الحس السليم يقتضى تطويع المناهج لتكون فى خدمة الأدب ، لكن شريطة ألا يُنَفِّذَهُ نفس الناقد على نفس النص ، بل نقاد متعددون على نص واحد أو نصوص متعددة .

كانت هذه هى الصورة البانورامية التى رسمتها لرائد «جمالية التلقى» عن النقد المغربى ، والتى تكاد لا تختلف عما هو سائد عربيًا . وأتذكر الآن أننى استثنيت منها لونًا من النقد يتم خارج الأنساق المعرفية والتدابير الإجرائية ، متأبيًا التصنف فى خانة محددة ، وهو ذاك الذى تزاوله فصيلة من الأدباء الموهوبين الممسوسين الذين ينتجون ، بموازاة نصوصهم السردية أو الشعرية أو المسرحية ، خطابات نقدية تتناول نصوص أندادهم بالتحشية أو التحليل . إنه النقد فى الدرجة الصفر ، متحررًا من سلطان المناهج وعبء المقولات وغُلِّ المفاهيم . وهو عمومًا قراءات متوحشة عاشقة لهذه النصوص ومتواطئة مع مؤلفيها . وخاصيته هى تلقائية الأحكام وتقييم الكتابة على أساس من الخبرة الجمالية الذاتية . واستراتيجيته هى ازدواج نقد الآخر (أى نصوص الغير) بنقد الذات (أى النصوص الشخصية) .

وأستطيع الآن أن أخمن مبلغ غبطة ياوس لو امتد به العمر قليلاً ليرى تنفيذ ترجمة هذا الكتاب ، الذى راهن على أنه قمين بإحداث انقلاب جذرى فى حقل الدراسات الأدبية خاصة ، مثلما أحدثته ، منذ السبعينيات ، جمالية التلقى فى

الدراسات الأدبية الغربية عامة . ومن أجل تحديد طبيعة هذا الانقلاب وأصالته ، أرى من المناسب فى هذه المقدمة الإلماع إلى أن تحليل الأدب وتأويله فى السياق الغربى (وإلى حد ما فى السياق المغربى والعربى كذلك ، مع مراعاة بعض الفوارق) كانا فى الجملة يتمّان من ثلاث زوايا متعارضة ، لكنها «متعايشة» : فمن زاوية أولى ، كان يؤرخ للآداب القومية بالتركيز على الأدباء أنفسهم (سيرهم والعوامل الخارجية المؤثرة فيهم) مع حرص استطرادى على تصنيف أعمالهم فى خانات مقررة سلفًا تبعًا لعدد من المتغيرات السياسية أو المهيمنات الغرضية أو السمات الفنية . ومن زاوية ثانية ، كان ينظر إلى الأدب بما هو ممارسة إيديولوچية ترتبط جدليًا بالبنية الاجتماعية – الاقتصادية السائدة ، بحيث يصدر عنها ويعكسها لزومًا . ومن زاوية ثالثة مغايرة لهذه ، كان ينظر إلى النص الأدبى بما هو نشاط لغوى وتكييف شكلى لا يتعلقان إطلاقًا بأية اعتبارات خارجية محتملة ، ومن ثم فهو يتمتع باستقلاله الخاص كبنية مكتفية بذاتها .

من هذه اللمحة ، التى قد لا تخلو من غُلُو فى التعميم ، يتبين أن ما ميز مناهج التأريخ للأدب وتحليله إلى غاية السبعينيات هو بالتعاقب ما يأتى :

١ – طغيان الحيثيات البيوجرافية ،

– تناول النصوص من منظور دياكرونى ،

– تصنيفها فى اتجاهات عامة .

٢ – اعتبار الأدب ممارسة فوقية تحاكى الواقع بما هو نموذج سابق ينبغى التقيد به وتصويره .

– ارتهانه الحتمى بالسياق السوسيو – اقتصادى .

٣ – انغلاق النص الأدبى على نفسه وعدم إحالته على أى شىء آخر عدا اشتغاله الداخلى ،

– عدم ارتباط أنساق الأدلة اللغوية بمفهوم «الذات» ، ومن ثم استقلالها عن مقامى إنتاج المعنى (المؤلف) وتلقيه (القارئ) ،

– فيتيشية مفهوم «البنية» ذى القيمة الأنطولوچية اللاتاريخية ،

– استحالة الكفاية القرائية والتأويلية إلى مجرد قدرة متعالية على إدراك البنية المورفولوچية للنص الأدبى والكشف عن منطق اعتماله السطحى .

إزاء ما آلت إليه هذه التصورات من إحراجات ، بادرت جملة من المشروعات المتنوعة الآفاق والمتوازية الآثار إلى نقد الأسس التى تنبنى عليها (تلك التصورات) والمسلّمات التى تُوجهها . وهكذا ، وقع استدراك قصور التأريخ التقليدى للأدب بتطعيمه بمكاسب المقاربة السانكرونية . وتمت مراجعة فرضية محاكاة الأدب الآلية للواقع . وانبعثت مسألة «الذات» فى الدراسات النفسية والاجتماعية . وشرعت السيميائية فى الكشف عن آليات «انـدلال» النص . واهتمت النظريات ما بعد البنيوية بمفهوم «العمل المفتوح» . وكرست التداولية دور المرسل إليه الحيوى فى سيرورة التواصل اللغوى والأدبى . كما أن تنظيرات وتحليلات جون بول سارتر ، وروبير إيسكاربيت ، وجاك لينار ، وبيير يوكسا ، وميشيل شارل ، ورولان بارث ، وأمبرتو إيكو ، وولفچانج إيزر ردّت للمتلقى كامل أهليته لتفعيل النص الأدبى وتفجير كمونه الدلالى (١) .

فى ظل هذه «الحُمَيّا» التقويمية العامة ، ومن قلب جامعة كونسطانس بألمانيا الفيدرالية سابقًا ، أطلق ياوس مشروعه النظرى والمنهجى باسم «جمالية التلقى» ، الذى أجرؤ على التكهن بأنه حقيق فعلاً بالإسهام فى حركة تطوير ممارستنا للنقد . فمن تلك الإشرافة على الوضع العام للنقد الأدبى عندنا التى قمت بها فى البداية ، يتضح أن خطاباته المختلفة الآفاق ستظل قاصرة عن إدراك الأدب فى خصوصيته ما لم تأخذ محفل التلقى بعين الاعتبار . كيف لا والقارئ هو من يخاطبه الأدب ؟ فالنصوص لا تكتب لتوضع فى الرفوف : إنها سيرورات دلالية كامنة لا تتحقق وتتفعّل إلا بالقراءة وفى القراءة . فوجود الأدب يتطلب القارئ بقدر ما يتطلب الكاتب . لذلك ، فمن المنطقى الاهتمام به . ومن أجل ذلك ، يحسن من الآن فصاعداً النظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقى ، أى تمرس القارئ بالنص وتأثره به ، وليس من زاوية جمالية التعاقب الزمنى ، المفترضة فى التأريخ التقليدى للأدب ، أو جمالية التصوير ، التى ينبنى عليها

(١) للإحاطة بهذه التنظيرات والتحليلات ، انظر إحدى دراستى : «قراءة للقراءة» ، الفكر العربى المعاصر ، العدد ٤٨ – ٤٩ – ١٩٨٨ ، بيروت – باريس ، ص. ١٣ – ٢٤ أو «العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر» ، عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العدد ١ – ٢ ، ١٩٩٤ ، الكويت ، ص. ٤٧١ – ٤٩٥ .

النقد الواقعي ، أو جمالية الإنتاج ، التي يقوم عليها النقد المحايث . ونتيجة لِتَغَيُّرِ الزاوية هذا ، تصبح تاريخية الأدب مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي .

هذا يعني إذن «تبئير» الاهتمام لا على النص من حيث موقعه في سلسلة تاريخية أو من حيث حمولته الفكرية أو من حيث ماديته الشكلية أو اللغوية ، ولكن من جهة تلقيات القراء المتعاقبة لهذا النص . إن الإبدال الجديد الذي تقترحه جمالية التلقي على النقد العربي هو الاهتمام بأثر الأدب في القارئ ، لا بالأدب في حد ذاته أو في حد مرجعيته أو تاريخيته . فالسؤال الذي يتعين على الناقد طرحه من الآن ليس هو : ما موقع النص في الصيرورة التاريخية أو ما الذي يقوله أو كيف يقوله ؟ وإنما هو : ماذا يحدث في القارئ حين يقرأ ؟ أي : ما هو وَقْعُ النص فيه ؟ وفي إجابته على هذا السؤال الجديد إجابة على سؤال النقد الأزلي : هل النص الأدبي المنقود جيّد أو رديء ؟

كيف ذلك ؟ ينطلق ياوس من فرضية أساس مفادها أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يَؤُولُ إلى فراغ . فليس مصدره أرضًا خلاء ولا مصيره أرضًا يبابًا . إن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يُكَيِّفُ تَصَرُّفَهُ في الموضوعات والأفكار وتدبيره للغة وسياسته للأشكال والأساليب . ويتكون من تَمَرُّسِهِ الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه ومن تصوُّره الخاص للكتابة ومن ذخيرة قراءاته . وبالمقابل ، فإن كل قارئ ، خاصة إذا كان ناقدًا ، يمتلك أفقًا فكريًا وجماليًا كذلك يشرط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية . ويتألف هذا الأفق المدعو بـ «أفق التوقع» من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء ، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والطيمية ، ومن معرفته المسبقة بالفرق الجوهري بين التجريب النصي الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية التي تميز باقي الخطابات غير الأدبية ، أي الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة ، فلا براءة ولا حياد إذن في كل من الكتابة والقراءة . وحين تتحرك آلية القراءة ، ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب ، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقّع القارئ أو تخييب ذاك لهذا أو تغييره له . وفي نوعية استجابة النص لأفق القارئ ، تكمن قيمته الفنية : فإذا استجاب له بالتماهي معه ، كان رديئًا . وإذا استجاب له بتخييبه ، كان عديم الأثر . أما إذا استجاب له بتغييره – وهذا أفضل الاحتمالات – فهذا يعني أنه جيد . لذلك يتعين على الناقد أو المؤرخ الأدبي ، كما يتصوره ياوس ، أن يحلل نوعية الاستجابة

هذه ، وذلك باستجماع تلقيّات قرّاء ذلك النص المتعاقبين ، أى خطاباتهم النقدية ، وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره فى كل واحد منهم . فإذا استطاع القارئ مثلاً أن يقاوم النص ، بحيث لم يغيّر أفق توقّعه ، أى معاييره الفكرية والجمالية ، كان هذا النص مبتذلاً . وإذا استسلم لغوايته ، وهو ما يؤدى إلى تغيّر هذه المعايير ، كان رائعًا .

هذه إذن هى مهمة النقد الجديدة : تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية وشدة آثاره فى القراء ، اللتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النقدية . فكلما كان أثره قويًا ، أى بقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه ، كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية . فالمسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقى هى خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب .

وتوضيحًا لهذه العلاقة الفريدة بين الأفقين [١] ، أسوق مثال شعر محمد السرغيني ذى المهيمنة الصوفية . فلا شك فى أن لهذا الشاعر الكبير أفقًا فنيًا وإيديولوجيًا يحدد البنية الشكليّة والدلاليّة لقصائده تَكَوَّنَ لديه من تَمَرُّسِهِ الجمالى المديد بالصوفيّة ومن خبرته الطويلة بمنجزاتها فى حقول الفلسفة والأدب والفن . كما أن الناقد يصدر فى تَلَقِّيه لشعر السرغينى عن أفق توقّع خاص يكيّف خطابه ، أفقٍ متحَصِّلٍ عن ثقافته الأدبية وذائقته الفنية . فما الذى يحصل حين يقارب هذا الناقد ديوانًا جديدًا لهذا الشاعر ؟ هنا تبرز الملاءة المنهجيّة الكبرى لمفهوم «المسافة الجمالية» الذى يسمح بتصوّر ردود فعل ثلاثة ممكنة :

– فإذا حصل تطابق تام بين أفق الشاعر وأفق الناقد ، فسيغمر هذا الأخير شعورٌ بالرضى والارتياح لأن الديوان لبّى توقعاته وانسجم مع تصوّره للإبداع الشعرى . وفى هذه الحالة يكون أثره فيه واهنًا أو سلبيًا ، ومن ثم تكون نسبة الابتكار والجودة فيه ضئيلة أو منعدمة .

– ولنتصور الآن ناقدًا سيسعى إلى استدراج كتابة السرغينى للشعر إلى أفقه الخاص ، بحيث يحاول مثلاً تطويع شعره للتعبير عن عقيدة دينية معينة أو تسخيره

(١) انظر تطبيقًا لهذه العلاقة بين أفق المؤلف وأفق المتلقى ، بين أفق الكتابة وأفق القراءة ، فى دراستى : «الرواية المغربية بين أسئلة القراءة وأجوبة الكتابة» ، ضمن كتاب «من قضايا التلقى والتأويل» ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ١٩٩٥ ، الرباط ، ص ٦٩ – ٧٨ .

لخدمة إيديولوچية غيبيّة ما ، فلا شك فى أن إحساسًا بالخيبة سيعتريه ، وبالتالى سيُحبَطُ أفقُ توقّعه .

– أما إذا كان الناقد مرنًا غير دوغمائى ، بحيث لا يؤمن بوثوقيّة الأنساق وجزمية المعايير ، فإنه سينخرط لا محالة فى أفق هذا الشعر الخاص الذى سيجعله يعيد النظر فى تصوره السابق للشعر (ولعه مثلاً بالشعر السياسى أو الغزلى) ، بل ويضع رؤيته للعالم نفسها موضع سؤال . هنا يكون النص قد أصاب هدفه فى الصميم : فكل أدب حق يراهن على تعديل آفاق توقّع قرائه .

ومن التقليد الدرامى الغربى ، أستعير مثال ناقد مهووس بالمسرح الكوميدى . فهو لا يقرأ النصوص المسرحية ولا يرتاد قاعات العرض إلا للتسلى والترويح عن النفس . ولما يكون بصدد نقد مسرحية هزلية ما – ولتكن لموليير – فهو يهتم بالجوانب المضحكة فيها ، مثل سوء التفاهم وحوارات الصم بين الممثلين وحركاتهم الهُزئيّة وأزيائهم الطريفة وأقنعتهم الغريبة ومواقفهم السخرية والمؤثرات الموسيقية إلخ . إنه إذن ناقد متخصص . ولأنه كذلك ، فهو يحتاز أفقَ توقّعٍ خاصًا يتكون من خبرته الجمالية المديدة بشعرية المسرح الكوميدى ، ومن معرفته العميقة بالعلاقة التناصية التى تربط هذا النمط الدرامى بأصوله وامتداداته ، بدء من أرسطو فإن اليونانى وبلوتوس اللاتينى ، مروراً بكرنفالات رابلى والفواصل الهزلية فى مسرحيات شيكسبير والكوميديا دى الأرطى ، وصولاً إلى موليير وبيرنارد شو وغيرهما . كما يتكون هذا الأفق من وعيه المسبق بوجود تباعد (بلغة بريخت) بين عالم الركح وعالم الواقع .

ولنتصور الآن أن ناقدنا هذا قد قرأ مسرحية كوميدية لجورج كورتلين أو مارسيل إيمى مثلاً أو شاهدها معروضة . فإن التفاعل معها سيتم التوافق العفوى بين أفق النص وأفق التلقى طالما أن المسرحية قد أجابت عن أسئلته واستجابت لانتظاراته . وسيكون هذا دليلاً على أنها نسخة مطابقة لأصلٍ جاهزٍ تُكَرِّرُ موضوعه أو صورةٌ موافقةٌ لمعيار مُقَرَّرٍ تَجْتَرُّ شكلَه . لكن نفس الناقد سرعان ما سيفتين ومن ثمّ سيخيب أفق توقّعه إذا قام بمراوغة هذه المسرحية بأن يقرأها كما لو كانت مسرحية تواجيدية على طريقة راسين أو ملحميّة على طريقة بريخت .

بيد أنه إذا قرأ أو شاهد مسرحية عبثية من ذلك النوع الذى يكتبه أرثور أداموف ، أو صمويل بيكيت ، أو أوجين يونسكو وكان ذا دماثة فكرية تؤهله تلقائياً لتقبّل صدمة هذا المسرح المختلف ولارتضاء آثاره ، فإنه سيكف عن التهوس بالجمالية الكوميدية ، بل وقد تتغير نظرته للأشياء والوجود بحيث تصبح سوداوية بعد أن كانت تفاؤلية . وهذا يعنى أن مسرحية أداموف ، أو بيكيت ، أو يونسكو تلك تنطوى على قيم فنية وفكرية أكيدة لم يسعه مقاومة غوايتها ، وسيصبح أفق توقّعه مصوغًا بالتالى من معيار جمالى آخر ينتمى إلى مجال «اللوغوس» أو «الميثوس» ، لا كما كان إلى مجال «الباتوس» أو «الإيثوس» . إنه أفق المسرح الميتافيزيقى أو التجريدى الذى يستمد أركان بلاغته الخاصة من كتابات دوستويفسكى ، وكييكجارد ، وكافكا ، وسارتر ، وكامو وكومبرويز ، والذى يهيمن عليه الارتياب والمفارقة ، اللاتواصل واللامعنى ، النيهيلية واللامعقول .

من خلال هذين المثالين التوضيحيين ، يتبدى إذن أن مهمة المؤرخ والناقد الأدبى الجديدة تنحصر فى الاهتمام بنوعية العلاقة بين النص والمتلقى ، وذلك انطلاقاً من هذه الأسئلة غير المعهودة : كيف انفعل القارئ بالنص ؟ هل كان رد فعله هو محض «استهلاكه» بكيفية نمطية ومرضية تجرى على نسق مطرد ورتيب فى قراءة الأدب ، أو هو نوع من الإخفاق فى إكراه هذا النص على قول ما يريد هو (أى القارئ) أن يقوله ، أو هو بالعكس الاندهاش بجدته والانشداء بأصالته الجديران بإغرائه بمراجعة المسلمات الجمالية والقواعد الإجرائية التى كانت تكيف تعاطيه للأدب ، ومن ثم بمعانقة هذا الأفق الجديد والمختلف الذى يصدر عنه ذلك النص ؟

إن جمالية التلقى إذن دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبى يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه (أو نقيضيهما الاتباع والابتذال) لا باستنطاق عمقه الفكرى فى حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجى كما هى فى ذاتها ، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره فى القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم . فهى إذن نقد للنص من خلال نقد تلقّياته [١] .

(١) لا علاقة إطلاقاً بين جمالية التلقى ونقد النقد . فإذا كانت الأولى تفحص الخطابات النقديّة من أجل تقدير نسبة الأسلبة والجمال فى النصوص المدروسة ، كما بينت ذلك ، فإن الثانى يفحص هذه الخطابات فى حدّ ذاتها ، بحثًا عن بعدها الإجرائى ومنطقها الداخلى وبنيتها الاستدلالية ومرجعيتها المعرفية ، وعن مدى مواءمتها المنهجية للنصوص المدروسة إلخ . والذى يخلط بينهما يؤكد جهله التام لنظرية ياوس . ألم يقل عنها الناقد السويسرى جون ستاروبنسكى إنها «نظرية غير مرصودة للمبتدئين المستعجلين» ؟ (انظر مقدمته الهامة للترجمة الفرنسية لكتاب ياوس : «من أجل جمالية التلقى» منشورات جاليمار ، ١٩٧٨ ، باريس) .

وهو ما يتم بتحديد مقوّماته الفنية وتحليل آثاره الأسلوبية وفحص مضامينه الفكرية التى أفلحت مثلاً – وهذا أفضل الافتراضات – فى تعديل تصور المتلقّى للأدب ، تأليفًا وتأويلاً ، وذلك استناداً إلى ما يكون قد أنتجه من خطاب نقدى حول النص وكذا إلى هذا النص نفسه . وعلى هذا النحو المتميز ، وإذا جاز لى التحذلق ، تكون ممارسةُ النقد مُرَاوَحَةً بين قراءة القراءة وقراءة الكتابة .

هذا وجه واحد فقط من أوجه أصالة جمالية التلقى المتعددة عرضتُه بإيجاز وتبسيط شديدين . وينطوى – كما اتّضح ذلك دون شك – على دعوة إلى الكف عن الاهتمام الفيتيشى بالنص فى جزئيته أو تجزّئه وإلى الاحتفاء به من حيث ديناميته العلائقية . فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه ، قبل بروز هذا الإبدال الجديد ، هو بُعْدُهَا الأحادى ، أى إنكارها لتعدد الأطراف وجهلها للعلاقة المعقدة القائمة بينها وإيثارها لعنصر معين على باقى العناصر المؤلفة للكل . فلقد اهتمت هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر ، وأهملت الروابط بين الكليّات والظواهر . وتكمن أصالة هذا الإبدال الجديد ، الذى تمثله جمالية التلقى ، فى البعد العلائقى بالذات الذى يتسم به الأدب ، أى التفاعل المتين بين النص والقارئ الذى فيه ومنه يتبلور المعنى .

ولعل الاستجابة المتأنية إلى هذه الدعوة – التى تشرع الدرس الأدبى عندنا على آفاق رحبة غير مرتادة من قبل أكثر مما تقرر وصفات جاهزة أو تُقَنِّنُ حلولاً مقولبة – لعلّها تسعف نقادنا على تحويل تصوراتهم للأدب ، كتابة وقراءة ، تأليفًا وتأويلاً ، عن وجهاتها غير النافذة . وهذا ما أغرانى الآن بترجمة هذا الكتاب مثلما أغرانى سابقًا بتدريس هذه النظرية وبتطبيقها على الأدب المغربى والعربى .

ولا أخفى هنا أن بعض الصعوبات اعترضتنى فى أثناء تنفيذ الترجمة . وقد احْتَلْتُ فى التغلب عليها . منها ما يرجع إلى أسلوب ياوس نفسه الذى يتميز بالجمل المفرطة فى الطول إلى حد الإرباك . وقد عمدتُ ، ما أمكننى ذلك ، إلى تقطيعها إلى متواليات قصيرة ، علّنى بهذا التصرف ، الذى لا يخلُّ بقصد المؤلف ، أضمن مسايرة القارئ العربى لتسلسل أفكاره بالتقسيط وبدون عناء . ومنها ما يتعلق بتعقد الجهاز المفهومى لجمالية التلقى المترتب عن التنوع المذهل للآفاق المعرفية التى استوحت منها مفاهيمها ، إما بتبنّيها فى حرفيتها وإما بتنقيحها أو تعديلها . ومما ساعدنى على تذليل هذه الصعوبة هو اضطرارى إلى ربط هذه المفاهيم بأصولها الإبستمولوجية

التى تتراوح بين الفينوميلوچيا والهيرمينوطيقا والماركسية ومدرستى براغ وفرانكفورت والبنيوية والسيميائية والبلاغة الجديدة [١] . كما أن كون فصول هذا الكتاب قد ألفها ياوس بالفرنسية مباشرة [٢] قد جنبنى مخاطر ومزالق الترجمة بالوساطة ، أى ترجمة أصل ثان هو نفسه ترجمة لأصل أول مكتوب بالألمانية . ثم إن استشارتى أحياناً للمؤلف قد بدت كثيراً من اللبس المكتنف لمفهومات بعينها ذات صلة وثيقة بالتقليد الفلسفى الألمانى خاصة . هذا دون أن أنسى تشجيعه لى الذى لولاه لكنت قد عدلت عن مواصلة مشروع الترجمة . كما أشير إلى أن استجوابى المتكرر لبعض الأصدقاء أساتذة اللغة الألمانية وأدبها وفلسفتها بالجامعات المغربية والمصرية والأردنية قد أنار لى الطريق . فشكراً للجميع .

وعسى أخيراً أن تسهم هذه الترجمة فى إثراء جمالية التلقى نفسها . فباعتبار الترجمة فعلاً تخصيبيًا يمنح للنص الأصلى حياة جديدة فى أفق ثقافى وحضارى مختلف ، فإن حاصلها المثالى ، المنشود فى المدى البعيد ، هو اغتناء هذا النص بأسئلة جديدة ربما لم تكن فى حسبان مؤلفه . أليست الترجمة تأويلاً جديداً للأصل من حيث هى مجيبة عن أسئلته المعلقة ومثيرة لأسئلة أخرى تطرحها عليه ؟ هذا فى كل حال ما يعلمنا إياه الفيلسوف الألمانى جَدامر Gadamer ، الذى استوحى منه ياوس «جدلية السؤال والجواب» فى تأويل الأدب . وهذا وجه آخر من أوجه جمالية التلقى العديدة التى لم أقف عليها فى هذه المقدمة تفادياً لتكرار ما سيتكفل هذا الكتاب بتوضيحه .

تنبيهات :

– تندرج ترجمة هذا الكتاب ضمن مشروع واسع تعاقدت مع ياوس على إنجازه . ويضم ثلاثة كتب أخرى تصورها المؤلف خصيصاً للقارئ العربى . وفصولها مؤلفة رأساً بالفرنسية .

(١) لمعرفة الأصول التى استلهمها ياوس من أجل بناء نظريته ، أحيل على دراستى : «القوام الإبستمولوچى لجمالية التلقى : علامات فى النقد ، المجلد ٩ ، العدد ٣٦ ، ٢٠٠٠ ، جدة ، ص. ٣٧٧ – ٤١٦

(٢) لم يكن ياوس يكتب ويحاضر ويجادل بالفرنسية فحسب ، بل إن موضوع أطروحته نفسها لنيل الدكتوراه كان حول رواية مارسيل بروست : «بحثاً عن الزمن الضائع» . كما أن معظم نصوصه التطبيقية فرنسية كذلك ، من تآليف موليير ، وديدرو ، وروسو ، وبودلير وفلوبير ، وغيرهم .

– تجنبت إثقال النص العربى بالأصول اللاتينية لأسماء الأعلام . وقد أثبتُّها فى ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب .

– أبرزت فى النص بعض المصطلحات الأساسية فى جمالية التلقى ، وقد أثبتُّها كذلك فى ملحق مزدوج اللغة بنهاية الكتاب .

– احتفظت فى النص العربى بألفاظ وتعابير كما وردت فى الأصل الفرنسى ، أى باليونانية ، أو اللاتينية ، أو الألمانية . وقد تدبرت أمر نقلها إلى العربية .

– نظراً إلى أن جميع الكتب والمقالات تقريباً التى تمت الإحالة عليها فى الأصل الفرنسى مؤلفة بالألمانية وصادرة عن دور نشر ألمانية – مما يجعل اطلاع القارئ العربى عليها متعذراً – فقد تدبرت أمر ترجمة عناوينها إلى العربية ، وذكرت سنوات صدورها فقط . وقد اعتمدت نفس الإجراء بالنسبة لعناوين الكتب بالإنجليزية والفرنسية ، حيث اكتفيت بذكرها مترجمة إلى العربية ومرفقة بتواريخ صدورها .

– فى الفصل الأخير من الكتاب ، يتولى ياوس الرد على بعض الطعون والانتقادات التي وجهت له في ألمانيا ، وخاصة ألمانيا الشرقية سابقًا ذات الإيديولوجية الماركسية ، وإذا كان المؤلف يثبت فى الأصل الأحكام التى يجادلها وينسبها إلى أصحابها مع توثيقها ، فإننى سأكتفى ، من جهتى ، بإثباتها مع ذكر أسماء أصحابها فقط ، دون إشارة إلى مظانها الأصلية التى ربما يتعذر على القارئ العربى الاطلاع عليها ، لأنها جميعاً باللغة الألمانية .

د. رشيد بنحدو

الفصل الأول

حين يتحدّى تاريخُ الأدبِ النظريةَ الأدبيةَ

١

لم تعد لتاريخ الأدب في الوقت الراهن تلك الحظوة التي كان يتمتع بها في القرن الماضي. ولنعترف بأنه جدير بهذا المصير نظراً لما يعانيه هذا العلم الجليل، من تدهور مطرد. منذ مئة وخمسين سنة، فأكبر منجزاته تعود جميعًا وبدون استثناء إلى القرن التاسع عشر، حيث كان تأليف كتاب يؤرخ لأدب أمة من الأمم يعد مأثرة أو خاتمة حياة المختصين في البحث "الفيلولوجي"(١)، أمثال كرفنوس Gervenus وشرير Scherer ولانسون Lanson ودو سانكتيس De Sanctis . لقد كان هدف هؤلاء الشيوخ الأسمى أن يعرضوا، من خلال منتجات أدبهم، جوهر الهوية القومية وهي تبحث عن ذاتها. غير أن هذا النهج المجيد أضحى اليوم مجرد ذكرى بعيدة، بحيث أصبح تاريخ الأدب، في شكله الموروث عن التقليد، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن. إنه مادة إجبارية في برامج الامتحانات آن أوان إصلاحها. وفي ألمانيا تم العدول – بشكل شبه تام – عن فرضه على التلاميذ في التعليم الثانوي. أما خارج التعليم، فربما لم يعد لمصنفات تاريخ الأدب أي وجود إلا في رفوف مكتبات البورجوازيين المتعلمين، الذين يرجعون إليها خاصة للبحث عن أجوبة على أسئلة الثقافة الأدبية العامة التي تطرح في المسابقات التلفزيونية، وذلك لعدم توفرهم على قاموس تقني أكثر ملاءمة(٢).

وإذا تفحصنا مقررات التعليم الجامعي، فسنلاحظ أن تاريخ الأدب في طريق الاندثار منها. فمنذ عهد طويل، لم يعد من قبيل إفشاء السر القول إن الفيلولوجيين من جيلي يعتزون صراحة بكونهم استبدلوا في دروسهم الوصف التطوري التقليدي للأدب الألماني أو الفرنسي إلخ. ، إن في كليته وإن في حقب معينة منه، بالدراسة التاريخية أو النظرية للظواهر الأدبية. وفي نفس الآن، تغير الإنتاج العلمي في شكله، بحيث حلت المشاريع الجماعية مثل الملخصات والموسوعات، وكذلك آخر كوارث "التآليف المحكمة" في شكل "شروح" حلت محل تواريخ الأدب، باعتبارها مفرطة في الطموح ومفتقرة إلى الجد.

ونادراً ما تنبثق هذه الأعمال الجماعية – وهو أمر ذو دلالة – من مبادرات باحثين مختصين، بل هي في الغالب معزوة لمهارة ناشرين مغامرين. أما الأبحاث الرصينة فتنشرها دوريات محكمة في شكل دراسات وافية ذات دقة متناهية مستمدة من صرامة المناهج العلمية في حقول الأسلوبية والبلاغة ، ولسانيات النص ، والدلالية ، والشعرية ، والصرف ، وتاريخ الأفكار ، والمصطلحات ، والأغراض ، والأنواع. صحيح إن المجلات المتخصصة مازالت إلى اليوم تعج في معظمها بدراسات تكتفي بطرح المشكلات من زاوية تاريخ الأدب. لكن مؤلفي مثل هذه الدراسات معرضون لنقد مزدوج. فممثلو العلوم المنافسة يعتبرون، سراً أو علانية، أن مشكلاتهم تلك باطلة وأن النتائج التي تفضي إليها دراساتهم الأركيولوجية غير جديرة بالثقة. أما نقاد النظرية الأدبية، فيعيّبون التأريخ الأدبي التقليدي بسبب ادعاء كونه فرعاً من فروع علم التاريخ، بينما هو في حقيقة الأمر قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه، أي الأدب من حيث هو شكل فني(٢).

والحق أن هذا النقد يحتاج إلى تدقيق أكثر. فالتأريخ الأدبي في شكله الأكثر تقليدية يحاول عادة التخلص من نزعة التدوين التاريخي الخالص للأعمال بتصنيفها في اتجاهات عامة أو أجناس أو "معايير" أخرى، وذلك من أجل دراستها لاحقًا حسب تسلسلها الزمني ضمن هذه الخانات. كما أن الترجمة لحياة المؤلفين والحكم على مجموع آثارهم يندرجان حيثما اتفق. وفي أحيان أخرى، يتم ترتيب المواضيع على نحو متسلسل بحسب التدرج الزمني لبعض مشاهير المؤلفين، تبعاً للتقسيم الثلاثي المعروف : "اسم المؤلف، حياته، آثاره". ونتيجة لهذا الإجراء الأخير، تكون حصة بعض المؤلفين الصغار من الاهتمام زهيدة، ويتم تقديم تطور الأجناس بالتجزيء حتماً. أما الإجراء الثاني فيتم بموجبه التقديم التراتبي التقليدي لمؤلفي العصور القديمة. في حين يختص الإجراء الأول بالتأريخ للأدب الحديث على نحو تنحل معه معضلة الاختيار بين مؤلفين وأعمال تتعذر تقريبًا الإحاطة بتنوعها، هذا الاختيار الذي يزداد صعوبة كلما اقترب المؤرخ من الحاضر.

غير أن التأريخ للأدب بهذه الكيفية التي تراعي تراتبية مكرسة ، وتقدم المؤلفين وسيرهم وآثارهم حسب التتابع الزمني "ليس تاريخًا حقًا بقدر ما هو بالكاد طيف

تاريخ" حسب تعبير جرفنوس Gervinus [٤] . كما أن أى مؤرخ لن يعتبر من صميم علم التاريخ وصفًا للأجناس يدون الاختلافات بين الأعمال الأدبية ويتتبع تطورات الشعر الغنائى والمسرح والرواية كلاً على حدة، وصفًا يكتفى بإحاطة هذه الأجناس والأعمال بتأملات تاريخية حول روح العصر والاتجاهات السياسية السائدة، وذلك بسبب عجزه عن تفسيرها فى تزامنيتها. هذا إضافة إلى أنه من النادر، بل ومن المحرم بتاتًا، أن يصدر المؤرخ الأدبى حكم قيمة على أعمال الماضى بدعوى ضرورة الموضوعية التى تلزم المؤرخ بوصف الأشياء "كما كانت فى واقع الأمر" فقط. وهذا الإحجام عن التقويم الجمالى له مسوغاته، ذلك أن قيمة عمل أدبى ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوجرافية أو التاريخية لنشأته ، ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذى ينتمى إليه، بل من معايير أدق من ذلك هى وقع هذا العمل و"تلقيه" وتأثيره وقيمته التى تعترف له بها الأجيال القادمة. وإذا حدث للمؤرخ أن اقتصر، بدعوى الموضوعية، على وصف ماض غابر وتقيد بالتراتبية المكرسة لروائع الأدب، تاركًا للناقد مهمة الحكم على أدب حقبته الحاضرة، فإن "مسافته التاريخية" تقضى عليه بأن يظل دائمًا تقريبًا متخلفًا بجيل أو جيلين عن التطور الراهن لِفَنِّ الأدب. وفى أحسن الأحوال، يكون مساهمًا، باعتباره قارئًا سلبيًا، فى الحياة الأدبية المعاصر لها وفى مناقشاتها ومنازعاتها، ويصبح فى أحكامه عالةً على نقد يحتقره سرًا بسبب "عدم علميته". فماذا إذن يمكن استفادته اليوم من دراسة تاريخية للأدب لا يسعها إلا أن تقدم "للإنسان المتأمل" معلومات قليلة، وأن تسعف "الإنسان النشيط" بنموذج باهت يقتدى به، وأن تقدم "للإنسان المتفلسف" عبرًا تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد "إمكانية متعة جد نبيلة"...؟.[٥]

٢

فى أغلب الأحيان، تتذرع الاستشهادات بسلطة يجب أن تضمن ما تم تحصيله فى مجال التفكير العلمى من نتائج. لكن بإمكانها أيضًا التذكير بحدود قضية قديمة والسماح بالإبانة عن أن حلاً أضحى مألوفًا لم يعد مرضيًا وعن أنه أصبح منتميًا إلى التاريخ، وبالكشف عن ضرورة تجديد الأجوبة والأسئلة فى آن واحد.

وهكذا، فإن جواب شلر Schiller عن السؤال الذى طرحه درسه الافتتاحى بجامعة إيينا Iiéna فى ٢٦ مايو ١٧٨٩: "ما هو التاريخ العام ولماذا دراسته؟" لا ينم فقط عن كيفية فهم المثالية الألمانية لعلم التاريخ، بل يسعفنا كذلك على النظر إلى تطور هذا العلم نظرة نقدية. إن هذا الجواب يكشف بالفعل عن طبيعة الانتظار الذى سعى تاريخ الأدب إلى الاستجابة له فى القرن التاسع عشر ليتحمل، منافسة مع التاريخ فى مفهومه العام، إرث فلسفة التاريخ المثالية. كما يسمح بفهم لماذا أدى المثل العلمى الأعلى للمدرسة التاريخية إلى أزمة محتومة وإلى انحطاط التأريخ الأدبى.

وسيكون شاهد الإثبات الأساس فى هذه القضية هو كرفنوس Gervinus . فهو لم يكتب فحسب أول مؤلف علمى عن "تاريخ الأدب القومى الألمانى" بين ١٨٣٥ و١٨٤٢ ، بل كان كذلك أول باحث فيلولوجى، بل الفيلولوجى الوحيد الذى اقترح منهجية تاريخية بمعناها الدقيق. فهو فى "عناصر منهجية التاريخ"(٦) يطور الفكرة الرئيسية فى دراسة ڤلهلم ڤون هومبولد Wilhelm Von Humboldt" عن مهمة المؤرخ" (١٨٢١)، مستخلصًا منها نظرية طموحًا للتأريخ الأدبى سينقحها فى أبحاثه الأخرى. ففى رأيه أن مؤرخ الأدب لن يكون جديرًا حقًا باسم المؤرخ إلا إذا اكتشف "الفكرة الجوهرية الوحيدة التى تخصب بالذات مجموع الظواهر وتربطها بوقائع التاريخ العام(٧). ولقد سبق لهذه الفكرة الموجهة، التى مازالت تعتبر عند شلر Schiller مبدأً غائيًا عامًا يسمح لنا بفهم كيفية تطور البشرية عبر تاريخ العالم، إن تبلورت عند هومبولد Humboldt فى شكل "فكرة الشخصية القومية"(٨) المجزء. وحين استعار كرفنوس Gervinus من بعد هذا "التفسير للتاريخ بالفكرة"، فقد وضع دون شعور منه "الفكرة التاريخية"(٩) لدى هومبولد Humboldt فى خدمة الأيديولوجية القومية: فهو يعتقد بأن على فكرة الأدب القومى الألمانى أن تبين كيف أن "التوجه العقلانى الذى طبع به اليونان الإنسانية،

والذى جبل عليه الألمان منذ القديم بحكم مزاجهم النوعى، قد استفاد منه هؤلاء، أى الألمان، على نحو واع وحر"(١٠). فالفكرة العامة التى قررتها فلسفة التاريخ فى عصر الأنوار قد تجزأت عبر التاريخ فى كثير من الكيانات الوطنية، لتتحول فى الأخير إلى أسطورة أدبية مفادها أن قدر الألمان الخاص هو أن يكونوا ورثة اليونان الحقيقيين، بناء على هذه الفكرة "التى لم يوجد الألمان إلا ليحققوها بمفردهم فى صفائها الكامل"(١١).

وليس هذا التطور، الذى جسده مثال جرفنوس Gervinus، سيرورة مميزة لـ "تاريخ العقل" فى القرن التاسع عشر فحسب. فهو يتضمن كذلك افتراضات منهجية تحقّقت فى مجال التاريخ الأدبى كما فى مجال العلم التاريخى، وذلك بعد أن أفقدت النزعة التاريخية النموذج الغائى لفلسفة التاريخ المثالية كل اعتبار. فإذا استبعدنا الحل الذى تقترحه هذه الفلسفة والذى ينص على تأويل سير الأحداث انطلاقًا "من غاية ومن قصد مثالى" للتاريخ العام(١٢)، إذا استبعدنا هذا الحل بسبب لاتاريخيته، فكيف يمكننا إذن أن نفهم التاريخ وأن نعرضه فى شكل كلية منسجمة، والحال أنه لم يكن أبدًا كذلك؟ هكذا إذن، وكما وضّح ذلك هـ. ج. جدامر H. G. Gadamer ، أصبح المثل الأعلى لتاريخ عام موضوع ارتباك بالنسبة للعلم التاريخى(١٣). فلا يمكن للمؤرخ، كما يقول كرفنوس Gervinus ، "سوى أن يقصد عرض متواليات منتهية من الأحداث، لأنه لا يستطيع أن يصدر حكمًا على حدث ما قبل معاينة نهايته"(١٤). ومن ثم أمكن اعتبار التواريخ القومية متواليات حدثية منتهية ما دام النظر إليها لم يتجاوز نقطة أوجها المتمثلة، سياسيًا، فى لحظة استنجاز الوحدة الوطنية والمتمثلة، أدبيًا، فى بلوغ الكلاسيكية القومية ذروتها. لكن التاريخ واصل مسيرته بعد "النهاية"، مما أحيا حتمًا التناقض القديم من جديد. لذلك، جعل جرفنوس Gervinus من الحاجة فضيلةً حين تبرأ من الأدب فى عصره ما بعد الكلاسيكى، بسبب كونه دليل تدهور، ونصح" المواهب التى لم يعد لها هدف تقصده" بأن تتفرغ بالأحرى للعالم الواقعى وللدولة"(١٥)، متأثرًا فى ذلك على نحو غريب بـ هيجل Hegel وبتشخيصه لـ"نهاية الحقبة الفنية".

ومع ذلك، كان يبدو أن بوسع المؤرخ، إبان النزعة التاريخية، أن يتخلص من التناقض بين نهاية التاريخ واستمراره بحصر دراسته فى الأحقاب التى كان يمكنه تدوينها إلى غاية "نهايتها" ووصفها بما هى كليات محددة ، دون اهتمام بما يتمخض

عنها. ومن أجل ذلك، أمكن للتاريخ، من حيث كونه وصفًا لأحقاب محددة، أن يعد أيضاً بتحقيق أفضل للمثل المنهجي الأعلى للنزعة التاريخية. وقد التجأ التأريخ الأدبي دوماً إلى هذا الأسلوب حين لم يعد الخيط الناقل لتطور قومي "شخصي" كافيًا لتوجيهه. وباعتبار العصر كلية تمنح، بفضل البعد الزمني معنى خاصاً للأحداث، فقد أتاح ذلك إضفاء قيمة على "القاعدة الجوهرية التي تفرض على المؤرخ أن يَمَّحِيَ لصالح موضوعه وأن يظهره بكامل الموضوعية"(١٦). ولئن كانت "الموضوعية المطلقة" تقتضي أن يستبعد المؤرخ وجهة نظر حقبته الخاصة، فينبغي كذلك أن يكون ممكنًا إدراك معنى حقبة ماضية وقيمتها بمعزل عن السير اللاحق للتاريخ. وقد منحت قولة رانكه Ranke الشهيرة في ١٨٥٤ هذه المسلمة أساسًا لاهوتيًا: "أما فيما يخصني، فأجزم بأن كل حقبة قريبة من الله مباشرة وبأن قيمتها لا تنتج عما ينبثق منها، بل تكمن في وجودها بالذات، أي في هويتها الخاصة"(١٧). ويَكِلُ هذا التصور الجديد "للتطور التاريخي" إلى المؤرخ في مهمة بناء لاهوت جديد: فهو بحكم تصوره "كل حقبة ذات قيمة خاصة في حد ذاتها"، يبرهن على وجود الله بالقياس إلى فلسفة التقدم. فقد كانت هذه الفلسفة تفترض بالفعل ظلماً إلاهياً لأنها لم تكن تعترف لكل حقبة إلا بقيمة كونها مرحلة ممهدة لمرحلة تالية، مما يعني منطقيًا أن الأحقاب المحظوظة هي تلك التي تكون أكثر تأخراً(١٨). غير أن الحل الذي اقترحه رانكه Ranke للمشكلة التي استعصى حلها على فلسفة تاريخ عصر الأنوار قد تم تقريرُهُ بِمُقابِلِ قطيعة الاستمرار بين الماضي والحاضر - بين "الحقبة كما كانت في حقيقة أمرها" و "ما انبثق منها". وهكذا، فإن النزعة التاريخية، بحيادها عن عصر الأنوار، لم تتخل فقط عن النموذج الغائي للتاريخ العام، بل تخلت أيضاً عن ذلك المبدإ المنهجي الذي كان، حسب شلر Schiller، يعطي أكثر من أي شيء آخر لهذا التاريخ "العام" ولمنهجه كل خصوصيتهما وسموهما، أي "الربط بين الماضي والحاضر"(١٩) وهو صيغةٌ معرفة نظريةٍ ظاهرياً فقط وغير قابلة للتقادم لم يكن بإمكان "المدرسة التاريخية" أن تتخلصَ منها دون عواقب(٢٠)، كما يشهد على ذلك التطور اللاحق في مجال التأريخ الأدبي.

إن نجاح التأريخ الأدبي في القرن التاسع عشر وانحطاطه مرتبطان بهذا الاقتناع، وهو أن فكرة "الشخصية القومية" كانت هي "الجزء الخفي في كل معطى"(٢١)، وأن تتابعَ أعمال أدبية كان موضوعًا من شأنه، كأي موضوع آخر، أن يبرز "شكل التاريخ"(٢٢) من خلال الفكرة. وبعد أن ضعف هذا الاقتناع، أصبح حتميًا أن تنقطع

الصلة بين الأحداث وأن ينتمي أدب الماضي وأدب الحاضر إلى نظامين تقويميين متمايزين[٢٣] وأن يكون إشكاليًا تصنيفُ الظواهر الأدبية وتعريفُها والحكمُ عليها. وقد كانت هذه الأزمة السبب الأساس للانتقال إلى الفلسفة الوضعية، حيث اعتقد التأريخ الأدبى الوضعى أن بإمكانه أن يجعل من الحاجة فضيلة باستعارته من العلوم الرياضية مناهجها. والنتيجة، كما هو معروف، هى أن مبدأ التفسير العلّىّ الخالص، مطبقًا فى مجال التأريخ للأدب، لم يسمح سوى بتوضيح عوامل حتمية خارجية بالنسبة للأعمال الأدبية. لقد أدى هذا المبدأ إلى النمو المفرط لدراسة المسببات وإلى اختزال خصوصية العمل الأدبى إلى مجموعة من "المؤثرات" غير المتناهية. ولم يتأخر رد الفعل إزاء هذا التصور الوضعىّ: فسرعان ما استحوذ تاريخ الفكر على الأدب، حيث عارض التفسير العلّىّ للتاريخ بعلم جمال الإبداع من حيث هو ظاهرة غير قياسية، وسعى إلى البحث عن انسجام العالم الشعرى فى تكرّر أفكار وموضوعات موجودة فى كل الأزمنة[٢٤]. وقد تمثلت هذه النزعة الجمالية بألمانيا النازية فى تباشير العلم الأدبى القومى _العرقى وتحملت تبعاته. وبعد الحرب، ظهرت مناهج جديدة عارضت مبدأ الالتزام الأيديولوجى، لكن دون أن تستفيد من المهام التقليدية للتأريخ الأدبى. فلم يكن تقديم الأدب من الزاوية التاريخية أو فى علاقته بالتاريخ عمومًا يهمّ تاريخ الأفكار والمفاهيم الجديد، مثلما لم يكن ذلك يهم دراسة التقاليد التى تطورت عقب أبحاث فاربورج Warburg ومدرسته: فالأول حاول دون قصد تجديد تاريخ الفلسفة بدراسة انعكاسها على الأدب[٢٥]. أما الثانية، فقد ألغت وظيفة الفن العملية فى الحياة بتركيز المعرفة على أصول التقاليد أو استمرارها عبر الأزمنة وليس على الخاصية الراهنة والوحيدة للظواهر الأدبية[٢٦]. فالكشف عن الاستمرار من خلال ما لا يكف عن التحول يعفى من السعى إلى فهم الظواهر فهمًا تاريخيًا. وهكذا، يكون استمرار الإرث القديم فى آثار إرنست روبرت كورتيوس Ernst Robert Curtius العظيمة، التى شغلت جيشًا هائلاً من الورثة المولعين بالكليشيهات (Topoi، مبدأً سامياً يحدد التعارض، المحايث للتقليد الأدبى والمتعذر على الحل، بين الخلق والمحاكاة، بين الفن الخالد والأدب البسيط: فعلى أساس ما يدعوه كورتيوس Curtius بـ "تقليد التفاهة المتواتر باستمرار"[٢٧]، تنهض الكلاسيكية اللازمنية للروائع، متعاليةً على واقع تاريخ يبقى "أرضًا غير مكتشفة".

إن الفجوة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية للأدب تبقى هنا شاغرة مثلما كانت فى النظرية الأدبية التى وضعها بينيدتو كروتشى Benedetto Croce، خاصة ما يتعلق

منها بالتفريق، البالغ حد العبث، بين الشعر واللاشعر. ولم يتم إلغاء التعارض بين الشعر الحق والأدب ذى القيمة التاريخية إلا حين تمت مراجعة الجمالية التى ينبنى عليها ووقع الإقرار بأن ثنائية الخلق/المحاكاة لاتنطبق بكفاءة إلا على الأدب فى عصر النهضة (فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر)، بحيث تفقد إجرائيتها بالنسبة إلى إنتاجات الأدب الحديث أو الأدب فى القرون الوسطى.

وقد كان رد الفعل إزاء النزعتين الوضعية والمثالية تَطَوُّر سوسولوجية الأدب ومنهج التأويل "المحايث" اللذين زادا فى تعميق الفجوة، وهو ما يؤكده بوضوح شديد التنازع بين النظريتين الماركسية والشكلانية الذى سيستأثر باهتمامنا الآن من أجل فحص نقدىّ للخلفية التى يقوم عليها تصورنا للتأريخ الأدبى.

٣

إن هاتين المدرستين تتفقان حول نقطة واحدة، وهى رفضهما المشترك لما تتسم به النزعة الوضعية والميتافيزيقية الجمالية لتاريخ الأفكار من تجريبية عمياء. فقد حاولتا، بانتهاج نهجين متناقضين تماماً، حلّ نفس المشكلة، وهى: كيف إعادة إدماج الظاهرة الأدبية المعزولة، أى العمل الأدبى المستقل ظاهريًا، فى السياق التاريخى للأدب؟ كيف إدراكهما من حيث كونهما حدثين، أى شهادتين على أحد أوضاع المجتمع أو على إحدى لحظات التطور الأدبى؟ لكن هاتين المحاولتين لم تتمخضا بعد عن نشوء تاريخ للأدب ذى شأن كبير يعيد، على أساس مسلماتها، كتابة التواريخ الأدبية القومية العتيقة، ويعدّل سلّم القيم التى كرسته، ويُظهر الأدب الكونى فى صيرورته وفى وظيفته التحريرية بالنسبة إلى المجتمع الذى تسهم فى تغييره أو فى الفرد الذى تشحذ إدراكه. وسواء كان المنظور ماركسيًا أو شكلانيًا، فإنه يؤدى فى نهاية الأمر، وبسبب كونه أحادى الجانب ومن ثم اختزاليًا، إلى صعوبات إبستمولوجية يتعذر تذليلها بدون إقامة علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

إن المفارقة المثيرة التى ميزت ومازالت تميز التنظير الماركسى للأدب هى اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعى الأخرى _الأخلاق والدين والميتافيزيقا _تاريخ خاص. فلا يمكن بعد لتاريخ الأدب أو الفن أن يحافظ على "استقلاله المظهرى" حين نلاحظ أن الإنتاج فى هذا المجال يفترض الإنتاج الاقتصادى والممارسة الاجتماعية، وأن الإنتاج الفنى نفسه يساهم فى "سيرورة الحياة الواقعية" التى يتملّك بها الإنسان الطبيعةَ والتى تحدد عمل البشرية وكذا تاريخ ثقافتها. فحين يتم إبراز "سيرورة الحياة النشيطة" هذه، حينذاك فقط، "يكف التاريخ عن كونه سلسلة من الظواهر الميتة"[٢٨]. فلا يمكن إذن للأدب أو للفن أن يتجلى كصيرورة جارية "إلا فى تعلقه بـ الممارسة التاريخية للإنسان" وفى إطار "وظيفته الاجتماعية"[٢٩]. هكذا فقط يمكن فهمه "كطريقة يتملّك بها الإنسان العالمَ" من بين طرائق أخرى مثلها حيوية وطبيعية، وإبرازه كجزء من سيرورة التاريخ العامة التى يتعالى بها الإنسانُ على وضعه الطبيعى ليبلغ أرقى درجات إنسانيته[٣٠].

إن هذا البرنامج _الذى يمكن إدراك ملامحه تمامًا فى "الإيديولوجية الألمانية" (١٨٤٥ - ١٨٤٦) وفى سواه من أعمال كارل ماركس Karl Marx الشاب - مازال

ينتظر إلى اليوم تحققه، على الأقل ما يتعلق منه بتاريخ الفن والأدب. ولقد سبق للجمالية الماركسية أن حبست نفسها، بُعيد ظهورها، في إشكالية، اختصت بها المرحلة وطبعت الأشكال الأدبية المحاكاتية، وذلك بمناسبة الجدل الذى احتدم فى ١٨٥٩ حول زيكنجن Sickingen لـ لاسال Lassalle ، نفس الإشكالية التى ستهيمن لاحقًا (١٩٣٤ – ١٩٣٨) على الجدل الذى رافق النزعة التعبيرية والخلاف بين لوكاش Lukacs وبريخت Brecht وآخرين، ألا وهى الواقعية كمحاكاة أو انعكاس. فقد بقيت الجمالية الواقعية التى روج لها فى القرن التاسع عشر أدباء مغمورون اليوم (مثل شانفلورى Champ Fleury ودورنتى Duranty) لمناهضة الرومانسية البعيدة جدًا عن الواقع، والتى نسبت بعد فوات الأوان إلى ستاندال stendhal وبلزاك Balzac وفلوبيرا Flaubert، والتى اتخذها عقيدة مُنَظرو الواقعية الاشتراكية الستالينيون _بقيت هذه الجمالية دائمًا محسوبة على مبدإ "محاكاة الطبيعة" العريق، وهو ما لا ينبغى نسيانه. ففى نفس الوقت الذى فرض فيه نفسه تصور حديث للفن بما هو تحقق لما لا يتحقق و"سمة الإنسان المبدع" وقدرة على بناء الواقع أو إيجاده، ليقاوم "تقليداً ميتافيزيقياً" يطابق بين الكائن والطبيعة ويعرف عمل الإنسان بكونه تقليداً للطبيعة"[٣١] _ فى هذا الوقت نفسه إذن، اعتقدت الجمالية الماركسية بأنه ما يزال ينبغى لها أن تؤسس هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة. صحيح أنها عوضت "الطبيعة" بـ" الواقع". لكنها فعلت ذلك من أجل أن تمنح لهذا الواقع، بما هو مثال للفن، صفات الطبيعة المتعالَى زعمًا عليها: فهو النموذج، الكامل جوهرياً، الذى يتعين احتذاؤه[٣٢]. فبالنسبة إلى الموقف الأوّلى الرافض للطبيعية[٣٣]، لا يمكن اعتبار اختزال النظرية هذا إلى ما تعده الواقعية البورجوازية مثلاً أعلى، أى المحاكاة، سوى عودة إلى المادية الجوهرية. بالفعل، فلو أن الجمالية الماركسية أقامت صرحها على مفهوم "العمل" عند ماركس Marx وعلى تصوره للتاريخ من حيث هو تفاعل جدلى بين الطبيعة والعمل، بين الحتميات الطبيعية والممارسة المحسوسة، لو أنها اختارت ذلك لما امتنعت على التطور الأدبى والفنى لحداثتها التى أدانها نقدها الدوغمائى بدعوى انحطاطها وعدم احتفائها بـ "الواقع الحق". لذلك، فإن الجدل الذى قادها منذ بضع سنوات إلى أن تراجع تدريجيًا قرارها الاستبدادى يجب فهمه أيضًا على أنه تمهيد، متأخر بقرن كامل، لاعترافها التام بما ظلت تمعن فى رفضه، ألا وهو أن وظيفة العمل الفنى ليست "تصوير" الواقع فحسب، بل أيضًا "خلقه".

ولم تكن نظرية الانعكاس التقليدية بأقل معارضة لهذا الاعتراف الذى لا يمكن بدونه لتأريخ أدبى مادى – جدلى حقيقي أن يوجد إلا بحل مشكلة لازمة، وهى معرفة كيفية تحديد آثار الأدب باعتباره شكلاً نوعيًا من أشكال الممارسة المحسوسة. ومن المعلوم أنه كثيراً ما تم فضح ذلك التسطيح أو التبسيط الذى نظرت به مختلف التنويعات التى طرأت على منهج بليخانوف Plekhanov إلى مسألة العلاقة التاريخية التطوّرية بين الأدب والمجتمع، مختزلة الأعمال الثقافية إلى مجرد كونها ظواهر مناظرة ومطابقة للإواليات السوسيولوجية والاقتصادية والاجتماعية باعتبارها الواقع الأوحد والعوامل المولدة لفن وأدب ليسا سوى صورة لها : "إن ما ينطلق من الاقتصاد على أساس كونه معطى غير قابل للاستنباط وسببًا أصليًا لكل شىء وواقعًا أَوْحَدَ لا يقبل المراجعة يحول هذا الاقتصاد إلى نتاج مختص به وشىء ذاتي، جاعلاً منه عاملاً تاريخيًا مستقلاً، ومن ثم يسقط فى الفيتيشية الاقتصادية"(٣٤). هكذا يدين كريل كزك Karel Kosik إديولوجية العامل الاقتصادى التى فرضت على التأريخ الأدبى نوعًا من التلازم أو التوازى يقضى باعتبار الأعمال فى تعاقبها أو فى تزامنها، وهو ما يفنده الواقع التاريخى للأدب باستمرار.

إن الأدب، فى تعدد الأشكال التى يولدها، ليس قابلاً للاستنباط إلاّ جزئيًا ولا يسعه أن يكون كذلك بربطه مباشرة بالشروط الملموسة للسيرورة الاقتصادية. فلقد حدثت، على المدى البعيد دائمًا تقريبًا، تغيرات فى البنية الاقتصادية وتبدلات فى التراتبية الاجتماعية قبل وقتنا هذا دون قطائع ملحوظة أو ثورات مذهلة. ولأن عدد التحديدات "البنيوية التحتية" الممكن وسمها ظل،فوق كل قياس، أصغر دائمًا من عدد الأشكال التى اتخذتها فى مستوى "البنية الفوقية" صيرورة الإنتاج الأدبى السريعة، فقد كان من اللازم دائمًا نَسْبُ التعدد الملموس للأعمال وللأجناس إلى نفس العوامل وإلى نفس المفاهيم القطعية،أى الإقطاعية وتنمية المجموعات البورجوازية والنكوص الوظيفى للنبالة ، ونظام الإنتاج الرأسمالى فى بدايته ثم أوجه فانحطاطه. إضافة إلى ذلك، فالأعمال الأدبية تتأثر قليلاً أو كثيراً بأحداث الواقع التاريخى تبعًا للجنس الذى ينتمى إليه كل منهما أو للأسلوب المهيمن فى عصرها، مما أدى بأكثر الأشكال فظاعة إلى إهمال الأجناس غير المحاكاتية لصالح الجنس الملحمى أو السردى. ولذلك، ليس صدفة أن تتقيد الأبحاث ذات النزعة السوسيولوجية، الباحثة عن التطابقات الاجتماعية، بالسلسلة التقليدية للروائع الأدبية ولكبار الأدباء الذين يبدو ممكنًا تفسير أصالتهم

بكونها حدسًا مباشراً للسيرورة الاجتماعية أو، في حال غياب هذا الحدس، تعبيراً عفوياً عن تحولات طارئة على البنية التحتية[٣٥]. ونتيجة لذلك، يتم بداهة تجريد تاريخية الأدب من خاصياتها النوعية. بالفعل، فالأعمال الهامة التي تنم عن اتجاه جديد في مسار التطور الأدبي يحف بها عدد لا نهائي من النتاجات المطابقة للتقليد وللصورة التي تعكسها عن الواقع والتي لا ينبغي اعتبار قيمتها كوثيقة سوسيولوجية أقل من قيمة الروائع ومن جدتها التي لا تفهم غالبًا إلا فيما بعد. إن هذه العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدلت عن المصادرة على تجانس المتزامن وأقرت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها.إلا أن الجمالية الماركسية تعترضها، إذا خطت هذه الخطوة، معضلة سبق لـ ماركس Marx أن اعترف بها، وهي "التباين النسبي بين تطور الإنتاج المادي (...) وتطور الإنتاج الفني"[٣٦]. وهذه المعضلة، التي تكشف عن تاريخية الأدب الخاصة، لا يمكن لنظرية الانعكاس حلها إلاّ إذا تجاوزت ذاتها.

ولهذا، نلاحظ بأن أبرز ممثلي هذه النظرية، وهو ج. لوكاش Georg Lukàcs ، قد تورّط في تناقضات صارخة حين حاول النظر إلى قضية "الانعكاس" نظرة جدلية[٣٧]. وتكمن هذه التناقضات في توكيده القيمة المثالية للفن القديم، وفي اعتباره الرواية البلزاكية معيار الأدب الحديث، وفي صياغته مفهومي "الكلية" و"التلقي المباشر". فحين يستند لوكاش Lukàcs إلى ذلك المقطع المشهور الذي تحدث فيه ماركس Marx عن الفن القديم من أجل إثبات أن النجاح الذي تعرفه إلى اليوم الأشعار الهوميروسية "لا يمكن إطلاقًا فصله عن اللحظة وعن علاقات الإنتاج التي أفرزت ملحمة هوميروس"[٣٨]، فهو يفترض ضمنيًا انحلال تلك المعضلة التي رأى ماركس Marx بأنها لم تنحلّ بعد، وهي: إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والمنتهية، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا "تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن"؟[٣٩]. كيف نفسر خلود فن الماضي الغابر وصموده لتدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية إذا كنا مرغمين، مع لوكاش Lukàcs على رفض استقلال الأشكال الفنية، وكنا بالتالي عاجزين عن تفسير استمرار العمل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتاج التاريخ؟ إن لوكاش Lukàcs ، في مواجهته لهذا التناقض المربك، لا يسعه أن يتقدم إلا باستلهام مفهوم "الكلاسيكية"

الذى أثبت قيمته دون شك، ولكنه يفارق التاريخ ولا يستطيع، حتى فى حال تطبيقه على المضمون الأنثروبولوجى للأعمال، تقليص الفجوة بين فن الماضى والأثر الذى لا يزال يحدثه إلى اليوم إلاّ بالإحالة على لازمنية مثالية، أى بشكل لا ينسجم مع المادية الجدلية(٤٠). ومن المعروف فى مجال الأدب الحديث أن لوكاش Lukàcs قد نَزَّلَ روايات فرنسية بلزاك Balzak وتولستوى Tolstoï منزلة المعيار الكلاسيكى للواقعية، مما يعنى تطبيق ترسيمة كرسها التأريخ للفن فى عصر النهضة على التأريخ للأدب، وهى أنه (أى الأدب)، بعد أن بلغ الأوج فى الحقبة الكلاسيكية للرواية البورجوازية فى القرن التاسع عشر، عرف مرحلة انحدار، حيث أغوته التجارب الشكلية وانقطع عن الواقع، ومن ثم لن يستأنف تطابقه مع مثله الأعلى إلا بقدر تعبيره عن الواقع الاجتماعى للعالم الحديث فى أشكال أصبحت تنتمى إلى ماضينا الأدبى ويعتبرها لوكاش Lukàcs أشكالاً معيارية، تعبيره عن النمطى وعن الفردى، أى "السرد العضوى"(٤١).

إن تاريخية الأدب، التى تنكرها الكلاسيكية الجديدة للجمالية الماركسية الأورثودوكسية، لم يدركها لوكاش Lukàcs كذلك حين منح تأويله لمفهوم "الانعكاس" هيئة الجدلية، خاصة فى تفسيره لأطروحات ستالين Staline فى "حول الماركسية فى اللسانيات": "إن كل بنية فوقية لا تعكس الواقع فحسب بل تتخذ أيضاً موقفاً فعلياً مع أو ضد البنية التحتية الجديدة"(٤٢). فكيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين، أن يتخذا "فعلياً" موقفاً إزاء أساسهما الاجتماعى إذا كان محسوباً فى الآن نفسه، وضمن إوالية التأثير المتبادل هذه، أن الحاجة الاقتصادية تفرض قانونها "فى نهاية الأمر" وتحدد "أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعى" حسب إنجلز Engels؟(٤٣). كيف يمكن ذلك للأدب والفن إذا كانا، فى تطورهما، محكوماً عليهما بالتالى وإلى الأبد بانتهاج السبيل الذى رسمه لهما بشكل أحادى الجانب التحول المحتوم للبنية الاقتصادية التحتية؟ وحتى إذا أردنا، مثل لوسيان جولدمان Lucien Goldmann، بناء العلاقة بين الأدب والواقع الاجتماعى على أساس "التناظر" بين البنيات وليس بين المضامين، فإن غياب التبادل هذا - وهو ما يناقض تماماً مبدأ الجدلية - لا ينتفى.

إن جولدمان Goldmann ، فى مشروع تأريخه للكلاسيكية الأدبية الفرنسية ودراسته السوسيولوجية للرواية، يصادر على سلسلة من إدراكات العالم متوالية مقدّمة لخصوصية طبقية. وهذه الإدراكات أو التصورات للعالم، التى تدهورت فى لقرن التاسع عشر بفعل الرأسمالية المتطورة وتشيّأت فى النهاية (وهو ما يدل على

انبعاث الكلاسيكية الجديدة التى لم يتخلص منها جولدمان Goldmannc) ينبغى أن تنسجم مع مثل أعلى وهو "التعبير المتماسك" الذى لا يملك امتيازه سوى كبار الكتّاب[٤٤]. وهكذا، فإن الإنتاج الأدبى، حسب جولدمان Goldmann وكذلك لوكاكس Lukàcs قبله، يبقى محصوراً فى وظيفة النسخ والتكرار الثانوى لا أكثر ولا أقل، ومن ثم متطوراً بتواز دينامى مع السيرورة الاقتصادية. وهذا التطابق المُصَادَر عليه بين "الدلالة الموضوعية" و"التعبير المتماسك"، بين البنية الاجتماعية الموجودة سلفاً والظاهرة الفنية التى تمثلها، يفترض بداهةً اتحاد الشكل والمضمون، الماهية والظاهرة، أى المثالية الكلاسيكية[٤٥]، مع فارق أن الواقع المادى، أى العامل الاقتصادى، وليس الفكرة، هو ما يمثل الماهية. والنتيجة هى أن البعد الاجتماعى للأدب والفن ينخزل كذلك فى مجال التلقى إلى وظيفة ثانوية، وهى بكل بساطة "التعريف" بواقع معروف سلفًا (أو تُفترض معرفته) من جهة أخرى[٤٦]. إن اعتبار الفن مجرد انعكاس يعنى كذلك تقليص الأثر الذى يحدثه ليتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها، وفى ذلك ثأرٌ من نظرية "المحاكاة"، هذا الإرث المرفوض. غير أن الاكتفاء بهذه النظرة يعنى أيضًا وبالذات حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخى وفتحه على آفاق إدراك جديد للعالم واستشراف واقع مختلف.

ولا يمكن للجمالية الماركسية التخلص من إحراجات نظرية الانعكاس واستدراك تاريخية الأدب النوعية إلاّ بالإقرار مع كاريل كزك Karel Kosik بأن "كل عمل فنى يمتلك خاصيتين غير قابلتين للانفصال: فهو يعبّر عن الواقع، لكنه يبنى أيضاً واقعًا لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل وجوده كامن فى هذا العمل بالذات وفيه وحده"[٤٧].

وقد ظهرت أولى المحاولات الرامية إلى استعادة الأدب والفن للطابع الجدلى الخاص بالممارسة التاريخية فى تنظيرات ڤيرنر كرواس Werner Krauss وروجيه جارودى Roger Garaudy وكاريل كزك Karel Kosik للأدب. فالأول أعاد الاعتبار، فى أبحاثه عن التأريخ الأدبى لـ"عصر الأنوار" لدراسة الأشكال الأدبية من جهة كونها "حيزاً يتركز فيه إلى أقصى حد الأثر الاجتماعى"، ومن ثم عرّف الأدب بكونه عامل إبداع للمجتمع: "فالإبداع الأدبى صائر إلى إدراك الجمهور. لذلك، فهو بالذات فضاء يولد فيه المجتمع الذى يخاطبه: إن الأسلوب هو قانونه. ومعرفة أسلوبه تسمح بمعرفة جمهوره"[٤٨]. أما روجيه جارودى Roger Garaudy ، فيدين "كلّ واقعية مغلقة"، ويعيد تعريف *العمل الفنى*، بما هو اشتغال وأسطورة، بواسطة خاصية "واقعية بلا ضفاف"

التى ينفتح بها إنسان اليوم على مستقبله: "ذلك لأن الواقع، حين يحتوى الإنسان، لا يكون فقط ما هو فى ذاته، بل كذلك كل ما ينقصه وكل ما سيصيره فى المستقبل"[٤٩]. بينما حلّ كاريل كزك Karel Kosik المشكلة التى أثارها ماركس Marx فى ذلك المقطع المتعلق بالفن القديم (لماذا وكيف يمكن لعمل فنى أن يستمر فى التأثير رغم زوال السياق الاجتماعى الذى أنتجه ؟) بتعريفه الفن تعريفاً نوعياً يعتبر تاريخيته ويوحد جدلياً بين طبيعة العمل الفنى والأثر الذى يحدثه : "إن العمل يحيا بقدر ما يؤثر. وأثره ينطوى بالتساوى على ما يحدث فى الوعى المتلقى وما يحدث فى العمل نفسه. إن المصير التاريخى للعمل تعبير عن كينونته (...). ولا يكون العمل عملاً ولا يمكنه أن يعيش إلاّ بقدرما 'ينادى' التأويل و'يؤثر' من خلال تعدّدية دلالية"[٥٠].

إن الإقرار بأن تاريخية العمل الفنى لا تكمن فقط فى وظيفته التصويرية أو التعبيرية، بل كذلك وبالضرورة فى الأثر الذى يحدثه، يسمح باستخلاص نتيجتين كفيلتين بتأسيس تاريخ الأدب على قواعد جديدة. أولاهما أن حياة العمل إذا كانت ناتجة "لا من وجوده فى ذاته، بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية"[٥١]، فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضى لا ينبغى أن يظل محصوراً فى الأعمال منظوراً إليها معزولاً كل منها عن الآخر. بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذى يربط العمل بالبشرية، ووضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقى. وبتعبير آخر، فإن الأدب والفن لا ينتظمان فى تاريخ نسقى إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلى الذات المنتجة وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضاً ، أى إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور. والنتيجة الثانية هى أن "الواقع الإنسانى إذا لم يكن إنتاجاً للجديد فحسب، بل كذلك، وبالتكامل، إعادة إنتاج (نقدية وجدلية) للقديم"[٥٢]، فإن الوظيفة التى يقوم بها الفن ضمن عملية التكامل هذه لا يمكنها إبراز أصالتها إلا إذا تم تعريف الدور النوعى للشكل الفنى لا من حيث هو مجرد "محاكاة"، بل من حيث هو "جدلية"، أى أداة لخلق الوعى وتغييره، أو وسيلة امتيازية لـ "تكوين الحساسية" بتعبير ماركس Marx الشاب[٥٣].

وهكذا، فإن مسألة تاريخية الأشكال الفنية، مصوغة على هذا النحو، تعتبر اكتشافاً جد متأخر ضمن الدرس الأدبى الماركسى. ولقد سبق للمدرسة الشكلانية (التى حاربتها الماركسية وحكمت عليها بالصمت والهجرة إلى الخارج) أن أثارت هذه المسألة قبل أربعين سنة.

٤

تعتبر الخاصية الجمالية للأدب قضية أكدها الشكلانيون منذ بدايتهم، وهم فئة من الباحثين المنضوين فى "جمعية دراسة اللغة الشعرية" (Opoïaz) أعلنوا عن نفسهم منذ ١٩١٦ بواسطة برامج للبحث العلمى. فلقد أعادت نظرية "المنهج الشكلى"[٥٤] للأدب نبل كونه موضوعاً لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التاريخية لنشأته، ويعرّف العمل الأدبى، قبل اللسانيات البنيوية الحديثة، تعريفاً شكلياً ووظيفياً خالصاً، أى بكونه "حاصل جميع الأنساق الفنية الموظفة فيه"[٥٥]. وعليه، فإن ثنائية "الشعر – الأدب"[٥٦] التقليدية تفقد ملاءمتها. فلا يمكن إدراك الأدب كفنّ إلاّ انطلاقاً من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية. وجميع التحديدات غير الأدبية (العوامل التاريخية أو السوسيولوجية) تصبح، نتيجة لذلك، متعلقة باللغة فى وظيفتها العملية، أى ذات صلة بـ"السلسلة غير الأدبية". فما يجعل من العمل الأدبى عملاً فنياً هو اختلافه النوعى ("انزياحه الشعرى")، وليس ارتباطه الوظيفى بـ"السلسلة غير الأدبية". ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم "الإدراك الفنى" الذى قطع، بعد كل حساب، الصلة بين الأدب وممارسة الحياة. بهذا التصور، يصبح الفن أداة تكسير لآليات الإدراك اليومى بإعادة خلقه لـ"مسافة". كما أن إدراك العمل الفنى لا يبقى مقتصراً على التمتع الساذج بالجمال، بل يقتضى إدراك الشكل كما هو فى ذاته وكذا التعرف على الأسلوب الفنى المستعمل. إن ما يعرّف الفن فى خصوصيته هو "قابلية الشكل لأن يُدرَكَ بالحواس". وضمن هذه العملية، يصبح فعلُ الإدراكِ نفسُه غايةً فى ذاته و"التحققُ من الأسلوب التقنى" مبدأً نظريةٍ تَعْدلُ بإصرار عن المعرفةَ التاريخية وتجعل من تاريخ الفن منهجاً عقلياً تمخضت عنه أبحاثٌ علمية ذات قيمة مستديمة.

ولابد هنا من التذكير بأن المدرسة الشكلانية استطاعت احتياز قيمة أخرى. ذلك أنها، فى سعيها إلى تطوير منهجها، قد واجهتها من جديد مسألةُ تاريخيةِ الأدب التى سبق لها أن أنكرتها والتى أرغمتها على إعادة التفكير فى مبادئ الدياكرونية بالذات. فما يجعل الأدب أدباً (أى الأدبية) لا يتحدد فقط سانكرونياً، أى بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بل دياكرونياً أيضاً، أى بالتعارض الشكلى المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها فى "السلسلة الأدبية" وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى. فلئن كان العمل الفنى مرصوداً كما قال فيكتور شكلوفسكى Victor Chklovski[٥٧]،

"ليُدْرَكَ بمناقضة خلفية أعمال أخرى وبالارتباط بهذه الأعمال"، فإن تأويله حينئذ ينبغى أن يَعتبر كذلكَ أشكالاً أخرى موجودة قبله. هكذا إذن دشنت المدرسة الشكلانية سيرورة عودتها إلى التاريخ. وتكمن جدة مشروعها بالنسبة للتاريخ الأدبى التقليدى فى عدولها عن فكرة منهجٍ خطى ومطّردٍ الجوهرية ومعارضتها لمفهوم "التقليد" الكلاسيكى بمبدإ دينامى هوَ "التطور الأدبى"، مما أفقد فكرة النمو العضوى المستمر قيمتها فى تاريخ الفنون والأساليب. بهذا التصور، فإن تحليل التطور الأدبى يكشف فى تاريخ الأدب عن "إبداع جدلىّ ذاتىّ للأشكال الجديدة"[٥٨]، ويصف مسيرة التقليد الدائمة والهادئة زعمًا بكونها سيرورة تكتنفها تحولاتٌ عنيفةٌ ومفاجئةٌ وثوراتٌ تشنها مدارس جديدة وصراعاتٌ بين أجناس متنافسة. وهكذا تم استبعاد "الروح الموضوعية"، المفروض أنها تسم فترات مُعْتَبَرةً متجانسةً، بدعوى تعلقها بالتأمل الميتافيزيقى. ففى رأى شكلو فسكى Victor Chklovski وتينيانوف Iouri Tynianov أن كل حقبة تتخللها مدارس أدبية متعايشة "تمثل إحداها، باعتبارها معياراً، ذروة الأدب"، فيتكرس شكل أدبى سرعان ما يتحول إلى ظاهرة آلية ويؤدى فى المستوى الأدنى إلى ظهور أشكال جديدة "تحلّ محلّ الأشكال القديمة" وتتطور على نطاق واسع لتهمشها فى النهاية أشكال أخرى[٥٩].

بهذه الترسيمة، التى تقلب بشكل مفارق مبدأ "التطور" الأدبى ضد المعنى الغائى والعضوى الذى كان يمتلكه فى مدلوله التقليدى، أصبحت المدرسة الشكلانية جديرة بتحديث الفهم التاريخى للأدب من حيث نشوءِ أجناسه وتَكَرُّسها وانحلالُها. فلقد علّمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفنى فى بعده التاريخى وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية، ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهى أن السانكرونية الصرف وَهْمٌ مادام أن "كل نسق يَتَبَدّى حتمًا فى هيئةِ تطورٍ وأن التطور ينطوى بالضرورة على خاصيات النسق" بتعبير رومان ياكوبسون Roman Jakobson [٦٠] غير أن فهم العمل الفنى فى إطار" تاريخه"، أى ضمن تأريخ أدبىّ معرّف بكونه "سلسلةً متواليةً من الأنساق"[٦١] لا يعنى بعد إدراكه فى إطار "التاريخ"، تبعًا للأفق التاريخى لنشوئه وفى وظيفته الاجتماعية وفى الأثر الذى أحدثه فى التاريخ. إن تاريخية الأدب لا تنخزل إلى توالى أنساق الأشكال والجماليات. فتطور الأدب، مثله مثل تطور اللغة، لا يتحدد فقط بالداخل، أى بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العامة[٦٢].

وإذا شئنا الإجمال الآن، فسنستخلص من التضاد بين نظريتي الأدب الشكلانية والماركسية نتيجة أساسية لم تنتبه إليها أي منهما. فإذا كان ممكنًا تأويلُ التطور الأدبي بما هو تعاقب مستمر للأنساق من جهة، وتأويلُ التاريخ العام، أي تاريخ الممارسة الإنسانية، بما هو اطّراد دائم لأحوال المجتمع المتتابعة من جهة أخرى، أفلا يكون ممكنًا أيضًا إقامة صلة بين "السلسلة الأدبية" و"السلسلة غير الأدبية" تحدد العلائق بين التاريخ والأدب دون تجريد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية وتقييده من غير شرط بوظيفة انعكاسية؟.

٥

إن طرح هذا السؤال يعني، في تقديري، إسناد مهمة جديدة للدرس الأدبي، أي دعوته إلى استدراك مسألة تاريخ الأدب التي تركها الخلاف بين الشكلانية والماركسية بدون حل. ومن أجل محاولة ردم الفجوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية، سأنطلق من ذلك الحد الذي وقفت عنده كلا المدرستين. إن منهجيهما يعاملان "الظاهرة الأدبية" ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة. ولهذا السبب، فهما يجردان الأدب من بعد يعتبر مع ذلك ملازماً بالضرورة لطبيعته بالذات، وهي كونه ظاهرة جمالية وكذا لوظيفته الاجتماعية وهذا البعد هو الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له، أي "تَلَقّيه". إن القارئ والسامع والمشاهد – إن الجمهور، من حيث كونه عنصراً نوعياً، لا يؤدي في كلا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية والأرثوذوكسية، في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد ولا شرط، تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية، فلا تحتاج إلى القارئ إلاّ باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها، تبعاً لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة. إنها تخصها بالفهم النظري الذي يتميز به الباحث الفيلولوجي الذي يستطيع، بحكم معرفته بأساليب الفن، أن يتأملها، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية التي تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقائية وبين الفائدة العلمية للمادية التاريخية التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية. والحال أن "أي نص لا يكتب أبداً ليقرأه ويؤوله فيلولوجياً باحثون فيلولوجيون" حسب تعبير فالتربولست Walther Bulst ، أو مؤرخون بعيني المؤرخ حسب تعبيري الشخصي[٦٣]. إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتماً على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراها، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس. إن الناقد الذي يحكم على مؤلف جديد، والكاتب الذي يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق، سلبياً كان هذا العمل أم إيجابياً، ومؤرخ الأدب الذي يربط العمل باللحظة والتقليد اللذين ينتمي إليهما والذي يؤوله تأويلاً تاريخياً: إن كل هؤلاء أيضاً وأوّلاً قراء، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة. فالقارئ ضمن الثالوث المتكوّن من المؤلِّف والعمل والجمهور،

ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ. لذلك، لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم. ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق عن التحول وحيث يتم دائمًا الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد. إن تاريخية الأدب وخاصيته التواصلية تفترضان أن بين العمل التقليدي والجمهور والعمل الجديد علاقة تبادل وتطور - علاقة يمكن تحديدها بواسطة مقولات مثل الرسالة والمرسل إليه، والسؤال والجواب، والمسألة وحلها. لذلك، ينبغي فتح هذه الحلقة المغلقة التي تقوم على جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن منحبسة فيها، حتى تفضي إلى جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن على نحو جيد من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال في تأريخ أدبي متماسك.

إن منظور جمالية التلقي هذا لا يسمح فقط بإنهاء التعارض بين الاستهلاك السلبي والفهم الإيجابي، وبالانتقال كذلك من التجربة المكونة للمعايير الأدبية إلى إنتاج أعمال جديدة. فإذا نظرنا هكذا إلى تاريخ الأدب، أي من زاوية هذا الاستمرار الذي يخلقه الحوار بين العمل والجمهور، فإننا نتجاوز كذلك التعارض بين الجانب الجمالي والجانب التاريخي، ونعيد إقامة العلاقة التي فسختها النزعة التاريخية بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين، جمالي وتاريخي. فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جماليًا تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءاتها(٦٤). وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ "سلسلة تلقيات متوالية" ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية. إن هذا التأريخ للتلقيات المتوالية، الذي لا يمكن للمؤرخ الأدبي التملص منه إلا بتجنب التساؤل عن الافتراضات التي تؤسس فهمه للأعمال وحكمه عليه، يسمح لنا في آن واحد بإعادة تملك أعمال الماضي وبإعادة إقامة علاقة اتصالية سليمة بين فن الماضي وفن اليوم، بين القيم التي كرسها التقليد وتَمَرُّسِنَا الراهن بالأدب. ولن يستطيع التأريخُ الأدبي القائم على جمالية التلقي فَرْضَ نفسه إلاَّ بمقدار استطاعته الإسهام فعليًا في احتواء التجربة الجمالية الدائم للماضي.

أما الشروط التى يتطلبها ذلك، فهى البحث الواعى عن معايير فنية جديدة تناقض موضوعية المدرسة الوضعية من جهة، والفحص النقدى للمعايير الموروثة عن الماضى، وإلا فتدميرها بتاتًا من أجل نقض النزعة الكلاسيكية الجديدة التى أفرزتها دراسة التقليد من جهة أخرى. وتعرّف جمالية التلقى بوضوح المقياس الذى يقتضيه بناء قوانين فنية جديدة وكذا مباشرة تأريخ أدبى مختلف أبدًا غير مكتمل. فبالانتقال من تلقى العمل المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب، نستطيع حتمًا أن نتوصل إلى فهم وتوضيح كيفية تحديد وتفسير التعاقب التاريخى للأعمال لهذا الانتظام الداخلى للأدب فى الماضى، وهو إجراء هام لأنه ما يبرر تجربتنا الأدبية الحاضرة[٦٥].

وسننطلق الآن من هذه المقدمات للإجابة، فى الأطروحات السبع الآتية (من الفصل ٦ إلى الفصل ١٢) ، عن هذا السؤال: كيف نعيد كتابة تاريخ الأدب اليوم وما هى الأسس المنهجية لذلك؟

٦

ينبغى، تجديداً للتاريخ الأدبى، إلغاء الأحكام المسبقة التى تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتَج والتلقى ؛ فتاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديّاً بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تمرّس القرّاء أولاً بالأعمال الأدبية. وتعدّ هذه العلاقة الحوارية(٦٦) أيضًا المسلّمة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبى ؛ لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيًا، أى أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعى بوضعه ضمن *السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين*.

يقترح ر . ج . كولينجوود R. G. Collingwood ، فى معرض نقده للأيديولوجيا الوضعية السائدة حاليًا، التعريف الآتى لفكرة "التاريخ": "ليس التاريخ سوى بعث جديد للماضى فى ذهن المؤرخ وبه"(٦٧). وهذا التعريف ينطبق تمامًا على تاريخ الأدب. ذلك لأن التصور الوضعى للتاريخ، من حيث هو وصف "موضوعى" لتوالى أحداث ماضية منتهية، كفيلٌ بصرف النظر عن الخصوصية التاريخية والجمالية للأدب. فليس العمل الأدبى موضوعًا موجوداً فى ذاته، ولا شيئًا يبدو للمؤرخ بنفس الهيئة فى كل الأزمنة(٦٨)، أى أثرًا تذكاريًا يكشف للمشاهد السلبى عن ماهيته اللازمنية. إنه خلافًا لذلك مرصود، مثل التوليفة الموسيقية، لأنْ يثير لدى كل قراءة صدى جديداً ينتزع النص من مادية الكلمات ويفعّل وجوده. فهو "كلام يخاطب مُكالمًا ويخلق هذا المُكالِمَ القادرَ على سماعه فى نفس الآن"(٦٩). وهذه الخاصية الحوارية للعمل الأدبى تفسر أيضًا سبب كون المعرفة الفيلولوجية لا يمكن أن تقوم إلاّ على مواجهة مستمرة للنص ولا ينبغى لها أن تنحصر إلى الأبد فى مجرد معرفة ظواهر خام(٧٠). وهى الخاصية التى لا يمكن تصورها إلا فى إطار علاقة دائمة مع تأويل النص الذى يجب أن يستهدف لا معرفة موضوعه فحسب، بل كذلك الإسهام فى دراسة ووصف هذا الفهم وهو فى طور التشكل، أى انبثاق فهم جديد للعمل.

إن تاريخ الأدب سيرورةُ تَلَقٍّ وإنتاجٍ جماليين تتم فى تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذى يقرأ والناقد الذى يتأمل والكاتب نفسه مدفوعًا إلى أن ينتج بدوره. وهذه الحصيلة المتزايدة باستمرار "للظواهر الأدبية" وبالشكل الذى تدوّنها تواريخ الأدب التقليدية لا تعدو كونها فُضَالَةً لتلك السيرورة، أى مجرد ماض تم تسجيله وترتيبه وتحفيظه -فهى إذن شبه تاريخ، وليست تاريخًا حقًا. إن اعتبار كون تعاقب مثل هذه "الظواهر الأدبية" يمثل لوحده جزءًا من تاريخ الأدب يعنى الخلط بين الخاصية الحدثيّة للعمل الفنى والخاصية الحدثيّة لواقعة تاريخية موضوعية، فقصة برسقال Perceval لمؤلفها كريتيان دوتروى Chrétien de Troyes ، بصفتها حدثًا أدبيًا، ليست تاريخية بالمعنى الذى تكوّنه مثلاً الحملة الصليبية الثالثة المعاصرة لها تقريبًا. فهى ليست "ظاهرة" يمكن تفسيرها سببيًا، أى نتيجةً لوضعٍ معيّن يفرضه مجموع مقدماته المنطقية أو عملاً صادراً عن فعل تاريخى يمكن تحديد مراميه وتبعاته، الضرورية والمحتملة. إن الإطار التاريخى المتواصل الذى يظهر ضمنه العمل الأدبى ليس سلسلة متوالية من الأحداث الموضوعية التى يمكن اعتبارها فى ذاتها لأنها ممكنة الوجود بمعزل عن كل مؤرخ ملاحظ. فلا تصبح هذه القصة حدثًا أدبيًا إلا بالنسبة لمتلقّيها الذى يقرأها بِتَذَكُّرِ نصوص كريتيان Chrétien السابقة، والذى يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها، والذى يبرز بالتالى المعايير الجديدة التى سيستعملها لتقويم نصوص المستقبل. إن الحدث الأدبى، خلافًا للحدث السياسى، لا يحتمل نتائج أو تبعات حتمية تجعله يتمتع لاحقًا بوجود خاص وتجعل الأجيال اللاحقة "تتحمله" و"تعانيه" كما هو فى ذاته. فهو لا يستطيع الاستمرار فى التأثير إلا إذا استقبله قراء المستقبل على نحو دائم ومتجدد، أى إلا إذا وجد قراء يمتلكونه من جديد وكتاب يقلدونه أو يتجاوزونه أو ينقضونه. فلا يستطيع الأدب، بصفته ديمومة حدثية متماسكة، أن يتكون إلا حين يصبح موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قرّاءً ونقّاداً وكتّاباً، كل حسب أفق توقّعه الخاص به. ومن ثم، فلا يمكن فهم تاريخ الأدب ووصفه فى خصوصيته إلاّ إذا أمكن كذلك نقل أفق التوقع هذا إلى حيز الملاحظة الموضوعية.

٧

إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول - بغيةَ وصف تلَقي العمل والأثر الذى يحدثه - كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده. ونقصد بأفق التوقع نَسَقَ الإحالات، القابلَ للتحديد الموضوعي، الذى يَنتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظةَ التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تَمَرُّسُ الجمهور السابقُ بالجنس الأدبيِّ الذى ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمالٍ ماضيةٍ تُفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارضُ بين اللغة الشعرية واللغة العُملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي.

تعارض هذه الأطروحة موقفَ الارتيابِ الواسعَ الانتشار الذى اتخذه بعض المنظِّرين - وفي طليعتهم رينيه ويليك René Wellek المعترض على نظرية أ . أ . رتشاردز I. A. Richards الأدبية - الذين يشكّون في أنه بإمكان وصف **الآثار** التي يحدثها العمل الفني أن يفضي إلى إدراك دلالته، ويعتقدون بأن أحسن ما قد يتمخض عن هذا الوصف هو مجرد سوسيولوجية للذوق. ففي رأي ويليك Wellek أنه لا يمكن تجريبيًا تحديد : لا حالة الوعي الفردي، لأنها تخص الفرد في لحظة معينة، ولا الحالة التي يخلقها، حسب موكاروفسكي J. Mukàrovsky العمل الفني في الوعي الجماعي[٧١]. ولقد أراد رومان ياكبسون Roman Jakobson استبدال "حالة الوعي الجماعي" بـ "أيديولوجية جماعية" في شكل نسق من المعايير هو "اللغة" يحضر في كل عمل أدبيّ **ويُفَعِّلُهُ** المتلقي بمثابة "كلام" ولو على نحو ناقص وأبداً غير تام"[٧٢]. ولا جرم أن هذه النظرية تقلص الخاصية الذاتية **للأثر**، بيد أنها لا تجيب عن سؤال معرفة المعطيات التي يمكنها السماح بإدراك مدى **الأثر** الذى يحدثه عمل واحد ما في جمهور معين وبإدراج هذا الأثر ضمن نسق من المعايير. ومع ذلك، فهناك طرق تجريبية لم يفكر فيها أبداً من قبل، أي معطيات أدبية يمكن أن نستخلص منها، فيما يخص كل عمل على حدة، الأحوال أو الهيئات الخاصة التي يكون فيها الجمهور من أجل تَلَقّيه، وذلك تماماً قبل استجابة القارئ المفرد النفسية لهذا العمل وقبل فهمه الذاتي له. فكما هو شأن كل تجربة راهنة، فإن التجربة الأدبية الجديدة، التي يبتعثها عمل ما ظلّ مجهولاً إلى حينئذ، تقتضي "معرفة سابقة تنتمي إلى التجربة ذاتها ولا يمكن بدونها للجدة المدركة أن تكون حتى موضوع اختبار وأن تصبح، إلى حدّ ما، قابلة للكشف في سياق التجربة المكتسبة قبلاً"[٧٣].

إن العمل الأدبي – حتى في لحظة صدوره – لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب. فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات، المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيأً سلفًا لتلقيه على نحو معين. فكل عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته **توقعًا** ما لـ"تتمة" الحكاية و"وسطها" و"نهايتها" (حسب أرسطو). وهو توقع يمكن، كلما تقدمت القراءة، أن يمتدّ أو يُعَدَّل أو يُوَجَّه وجهةً أخرى أو يُوقَف بالسخرية بحسب قواعدَ عملٍ كرّستها شعريةُ الأجناس والأساليب، الصريحة أو الضمنية. وفي هذه المرحلة الأولى من **التجربة الجمالية**، فإن السيرورة النفسية لاستقبال نصّ ما لا تختزل إطلاقًا إلى تواتر طارئ لمجرد انطباعات ذاتية. فالأمر يتعلق بإدراك حسيّ موجّه يتم وفق ترسيمة دالة محددة، أي سيرورة تطابق نوايا معينة وتحركها إشارات يمكن تبينها بل ووصفها بمصطلحات اللسانيات النصية. فإذا عرّفنا **أفق التوقع**، الذي يأتي النص ليندرج فيه، بكونه، بتعبير ف . د . شتمبل W. D. Stempel، "تماكنًا جدوليًا" يتحول، كلما امتد الخطاب، إلى "**أفق توقع** نسقي محايث للنص"، فإن بالإمكان وصف سيرورة التلقي بكونها انتشارًا لنسق سيميولوجي يتم بين قطبي تَطَوُّرِ النسقِ وتَعَدُّله[٧٤]. كما أن علاقة النص المعزول بالجدول، أي بسلسلة النصوص السابقة المؤلفة للجنس، تتم كذلك وفق سيرورة مماثلة قوامها الدائم هو خلق **أفق توقع** وتعديله. إن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة، أن تعدَّل أو تصحَّح، أو تغيَّر أو تكرَّر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس، بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك[٧٥]. وحين يبلغ تلقي النص مستوى التأويل، فإنه يفترض دائمًا سياق التجربة السابقة الذي يندرج فيه الإدراك الجمالي: فلا يمكن طرح سؤال ذاتية التأويل والتذوق بالنسبة إلى القارئ الواحد أو إلى فئات القراء المختلفة على نحو ملائم إلا إذا تمت أولاً إعادة بناء أفق التجربة الجمالية التذاوتية السابقة هذا الذي يؤسس كل فهم ذاتي للنص وللأثر الذي ينتجه.

وثمة نصوص تسمح بكيفية مثالية بوصف موضوعي لأنساق الإحالات هذه التي تطابق لحظة ما في تاريخ الأدب، وهي تلك التي تحرص أولاً على استدعاء أفق توقع لدى قرائها ناتج عن الأعراف الفنية الخاصة بالجنس أو بالشكل أو بالأسلوب، لتقطع بعد ذلك تدريجيًا مع هذا التوقع – وهو ما يمكنه أن يكون في خدمة هدف نقدي وأن

يكون كذلك مصدر آثار شعرية جديدة. وهكذا، فإن رواية دون كيشوت Don Quichotte تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة تخصيصاً بروايات الفروسية العتيقة التى كانت تعجب الجمهور والتى ستحاكيها بسخرية ويمنتهى العمق مغامرات آخر الفرسان(٧٦). كما أن ديدرو Diderot يستدعى فى بداية روايته جاك القدرى Jacques le Fataliste ، وبواسطة الأسئلة الخيالية التى يوجهها القارئ للسارد، أفق التوقع الخاص بالترسيمة الروائية الرائجة لـ "الرحلة"، وكذا التقاليد الفنية (الأرسطية إلى حد ما) للخرافة الروائية – بما فيها العناية الربانية المفترضة فيها – وذلك من أجل معارضة رواية الرحلة والحب الموعودة بـ "حقيقة تاريخ" غريبة مطلقاً" عن قواعد الجنس، كل هذا لأغراض تحريضية: إنها الحقيقة العجيبة والذمامة الوعظية للحكاية المتخللة للرواية اللتان لا تكفان، باسم حقيقة الحياة، عن نفى الأكاذيب الملازمة للخيال الشعرى(٧٧). أما نيرفال Nerval فى ديوانه أوهام Chimères ، فيورد أفكاراً ويرتب موضوعات، خالطاً إياها فى زبدة من الرومانسية والإسرارية، وهو ما يخلق أفق توقع تحول أسطورى للعالم، إشارة إلى انزياحه عن الشعر الرومانسى. فبعد فشل الأسطورة الشخصية للذات الغنائية، وبعد خرق قانون الإخبار الكافى، وبعد اكتساب الغموض نفسه، الذى أصبح وسيلة تعبيرية، وظيفة شعرية، بعد كل هذا، فإن شبكة التماثلات والتطابقات، المألوفة أو القابلة للكشف، تلك التى كانت تؤلف الكون الأسطورى، تتشتت، فيغرق القارئ فى المجهول(٧٨).

غير أن إمكانية إعادة تشكيل أفق التوقع بشكل موضوعى تتيحها كذلك نصوص ذات أصالة تاريخية أقل جلاء من أصالة النصوص السابقة. ذلك لأن حالة القارئ تجاه عمل ما، وكما ينتظرها المؤلف من جمهوره، يمكن كذلك، فى غياب أية إشارة صريحة، تشكيلها من جديد انطلاقاً من ثلاثة عناصر مفترضة فى كل نص، وهى المعايير الجمالية العلنية، أى "شعرية" جنسه الخاصة، ثم العلائق الضمنية التى تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج فى سياقه التاريخى، وأخيراً التعارض بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية، وهو التعارض الذى يسمح للقارئ المتأمل فى قراءته بمزاولة مقارنات فى أثناء القراءة. وهذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعاً للأفق المحدود لتوقعه الأدبى وتبعاً كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية. وسأعود، فى معرض توضيحى للعلاقة بين الأدب والحياة العملية فى الأطروحة الأخيرة (الفصل الثانى عشر)، إلى مساءلة هذا الأفق المزدوج، الأدبى والاجتماعى، وإلى إمكانية التعبير عنه بطريقة موضوعية بالتوسل بهيرمينوطيقية السؤال والجواب.

٨

إن التمكن هكذا من إعادة تشكيل أفق توقّع عمل ما يعنى أيضًا التمكن من تعريف هذا العمل بما هو عمل فنى، تبعًا لطبيعة تأثيره فى جمهور معين ولقوّته. وإذا سمّينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلاً والعمل الجديد، الذى يمكن لتلقّيه أن يؤدى إلى "تحول الأفق"، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعَبَّرُ عنها لأول مرة ، إذا سمّيناها بـ"الانزياح الجمالى"، المقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد "نجاحٌ فورىٌ، رفضٌ أو استنكارٌ، استحسانُ أفرادٍ أو تَفَهُّمٌ تدريجىٌ أو مُؤَجَّلٌ"، فإن بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسًا للتحليل التاريخى.

حين يصدر عملٌ أدبى ما، فإن طريقة استجابته لتوقّع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخييبه أو معارضته له تُعتبر بالبداهة مقياسًا للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تُقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و"تحول الأفق"(٧٩) الذى يستلزمه استقبال العمل الجديد – تحدد، بالنسبة لجمالية التلقى، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبىّ ما: فكلما تقلصت هذه المسافة وتَحَرَّرَ **الوعىُ** المتلقى من إرغام إعادة تَوَجُّهِه نحو أفق تجربة بَعْدُ مجهولةٍ، كان العمل أقرب من مجال كتب فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب. ففى رأى جمالية التلقى أن ما يعرف ذلك الفن هو عدم اقتضائه بالذات أى تَحوّل فى الأفق، واستجابته التامة عوض ذلك للتوقع الذى تحدثه توجيهات الذوق السائد: فهو يلبى الرغبة فى رؤية الجمال مُنْتَسَخًا فى أشكال مألوفة، ويرسّخ الحساسية فى عاداتها، ويصادق على أمانى الجمهور، ويقدم له الاستثنائى الباهر فى شكل تجارب غريبة عن الحياة اليومية ومجهزة بلياقة، أو يثير مشكلات معنوية فقط لـ"يحلها" بالمعنى الأقوى للفعل، مشكلات معروف حلها سلفًا(٨٠).

وبخلاف ذلك، فإذا أمكن قياس الخاصية الفنية الخالصة لعمل ما بالمسافة الجمالية التى تفصله – فى لحظة صدوره – عن توقع جمهوره الأول، فالحاصل هو أن هذه المسافة، المفترضة لأسلوب جديد فى الرؤية، يُحسها الجمهور المعاصر مَصْدَرَ لَذَّةٍ أو دهشةٍ أو حيرةٍ ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سلبية العمل

الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعًا مـألوفًا للتوقع، ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية. وتتعلق كلاسيكية الروائع الأدبية[٨١] خاصة بهذا التحول الثاني للأفق ذلك أن جمالها الشكلي، الذى صار مكرسًا وبدهيًا، و"دلالتها الخالدة"، التى يبدو أنها لم تعد تثير أية مشكلة، يقربانها بطريقة خطرة، حسب جمالية التلقى، من "فن الطبخ" القابل للتمثل والمقنع مباشرة، بحيث ينبغى بذل جهد خاص من أجل قراءتها بالمقلوب، خلافًا للعادة، من إدراك جديد لخاصيتها الفنية الخالصة (انظر الفصل التاسع) .

ولن نستوفى موضوع العلاقة بين الأدب والجمهور إذا قلنا إن لكل عمل أدبى جمهورًا خاصًا به قابلاً للتحديد التاريخي والسوسيولوجي، وإن كل كاتب خاضع لبيئته ولتصورات جمهوره وإديولوجيته، وإن مقياس النجاح الأدبى هو "كتاب يعبر عما كان المجتمع ينتظره منه ويكشف له عن حقيقته"[٨٢]. إن هذه الرؤية الموضوعية الاختزالية، التي تربط النجاح الأدبى بمدى مطابقة مشروع العمل لتوقع فئة اجتماعية، تعتبر دائمًا مصدر ارتباك بالنسبة للسوسيولوجية الأدبية حين يكون عليها أن تفسر أثر الأعمال المؤجل أو الدائم.

ولهذا السبب يصادر روبير إيسكاربيت Robert Escarpit ، فى معرض تفسيره "وَهْمَ كونية وخلود كاتب ما"، على وجود "أساس جماعى فى المكان والزمان"، مما دفعه إلى تشخيص حالة موليير Molière على هذا النحو المدهش والمفاجئ: "إن موليير Molière ما يزال شابًا بالنسبة إلينا، نحن فرنسى القرن العشرين، لأن عالمه بَعْدُ موجودٌ ولأننا نشاركه فى وحدة الثقافة والبدائه واللغة (...). لكن الحلقة ستضيق وموليير Molière سيشيخ ويموت حين يموت ذلك القاسم المشترك بين نمطنا الحضارى وفرنسا فى عهد موليير Molière [٨٣] فكأن موليير Molière لم يفعل سوى "تصوير عادات عصره" ولم يحافظ على نجاحه، بعد مرور كل هذا الوقت، إلاّ لأنه أدى هذه المهمة الموكولة إليه! وفى حال عدم وجود تطابق بين عمل أدبى وفئة اجتماعية ما أو كَفِّ هذا التطابق عن الوجود – مثلما يحدث فى تلقى عمل ما فى بيئة لغوية أجنبية يتعين تأويله – فإن إيسكاربيت Escarpit يتخلص من هذه الورطة باختلاقه "أسطورة" ما تتوسط بينهما: "... أساطير ... تخيلها جيل لاحق أصبح غريبًا عن واقع بديل"[٨٤]. فكأنّ كل تَلَقٍّ يزاوله جمهورٌ آخر غير الجمهور الأصلى للعمل والمحدد اجتماعيًا لا يسعه أن يكون سوى "تَلَقٍّ مشوّه" ونتيجة لـ"أساطير ذاتية" ولا يُضَمِّنُ العملَ المتلقَّى تلك "القبلية" الموضوعية، ممثَّلةً فى شكلِ هذا العمل ومعناه الحرفى، التى تتيح وتقلص معًا كل فهم لاحق له، ومن ثم كل "تفعيل" جديد له!

إن سوسيولوجية الأدب لا تنظر إلى موضوعها نظرة جدلية كافية حين تتصور هذه العلاقة الأحادية الاتجاه بين المؤلف والعمل والجمهور. فالحتمية ذات اتجاه مزدوج: فثمة أعمال أدبية لا تربطها بعد، فى لحظة صدورها، أية علاقة بجمهور محدد، لكنها تقلب تماماً أفق التوقع المألوف لدرجة أن جمهورها لا يمكنه أن يتكوّن إلا تدريجياً(٨٥). وحين يفرض أفقُ التوقعِ الجديدُ نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالى المعدل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغير الجمهور رأيه فى الأعمال التى حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فيكف عن ارتضائها. لذلك، فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وحدها بجعل تحليل الأثر الأدبى يكتسى أهمية تأريخ أدبى للقارئ (٨٦)، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسى قيمة المعرفة التاريخية.

ويمكننا الاستدلال على ذلك بمثال أدبى مثير يعود إلى ١٨٥٧ . فبالتزامن مع صدور رواية مدام بوفارى Madame Bovary ، التى ستعرف فيما بعد شهرة عالمية، صدرت لأحد أصدقاء مؤلفها جوستاف فلوبير Gustave Flaubert ، وهو إرنست فيدو Ernest Feydeau ، رواية بعنوان فانى Fanny طواها النسيان اليومَ ، رغم الدعوى التى أقيمت حينذاك ضد فلوبير Flaubert بسبب انتهاك روايته حرمة الآداب العامة، فإن مدام بوڤارى Madame Bovary أُقصيتْ أولاً لتعيش فى ظل فانى Fanny ، فخلال سنة واحدة، عرفت رواية فيدو Feydeau هذه ثلاث عشرة طبعة ، وهو نجاح لم تشهد باريس مثيلاً له منذ رواية شاتوبريان Chateaubriand أطالا Atala، فالروايتان معاً، بالنظر إلى موضوعهما، سبقتا تَوَقُّعَ جمهورٍ جديدٍ كَفَرَ، حسب تحليل بودلير Baudelaire ، بكل رومانسية وصار يحتقر سموّ الانفعالات وسذاجتها(٨٧): فقد عالجتا موضوعاً تافهاً هو الخيانة الزوجية فى بيئة ريفية بورجوازية. ويمكننا القول، إذا ما تجاوزنا التفاصيل المتوقعة فى المشاهد الجنسية المجترئة، إن المؤلِّفيْن معاً وُفِّقَا إلى تقديم صورة مثيرة وجديدة عن العلاقة الثلاثية (*) التى ابتذلتها الأعراف من قبل. فقد نظرا إلى موضوع الغيرة المستهلك نظرة غير معهودة إذ قلبتا الأدوار بالنسبة إلى توقع الجمهور. ففى رواية فيدو Feydeau ، يغار العاشق الشاب المغرم بـ"امرأة الثلاثين حولاً" من زوج عشيقته، رغم إشباع شهواته، فيهلك من جرّاء هذا الوضع المؤلم. أما رواية فلوبير Flaubert ، فقد خصّت خيانات زوجة طبيب القرية – التى أولها بودلير Baudelaire بوصفها شكلاً

(*) زوج وزوجة وعشيق . (المترجم) .

حاذقًا من أشكال الداندية - بنهاية مفاجئة، حيث إن صورة الزوج المخدوع المضحكة تبدو في خاتمة الرواية بمظهر الرفعة والمروءة. ولقد ارتفعت، في النقد الرسمي الرائج آنذاك، - أصوات أدانت كلاً من فاني Fanny ومدام بوفاري Madame Bovary باعتبارهما ثمرة المدرسة الجديدة - الواقعية - التي عيّبتها بدعوى إنكارها لكل المثل العليا ونسفها للأسس الأخلاقية التي قام عليها النظام الاجتماعي في ظل الإمبراطورية الثانية(٨٨). ففي ١٨٥٧، لم يعد الجمهور، بعد وفاة بلزاك Balzac ، ينتظر من الرواية أي شيء ذي قيمة(٨٩). ويمكن لمنظور التوقع هذا أن يفسر النجاح غير المتكافئ للروايتين، شريطة إثارة مسألة الأثر الذي أحدثه شكلهما السردي كذلك. وهكذا، فإن مبدأ "السرد الموضوعي" الذي يُعَدُّ جدةً شكليةً امتازت بها رواية فلوبير Flaubert ، والذي هاجمه باربي دورفيلي Barbey d'Aurevilly قائلاً بأسلوب مجازي: لو أمكن صنع آلة ساردة بالفولاذ الإنجليزي لما اشتغلت بغير طريقة عمل السيد فلوبير Flaubert . إن هذا المبدأ "البارد" كان ضرورياً أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني Fanny بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات. وفوق ذلك، فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف فيدو Feydeau أثرًا لمعايير الحياة المتحذلقة وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي(٩٠) بما هي موضوع رغباته غير المشبعة. فقد كان بإمكانه أن يتلذذ دون تحفظ بذلك المشهد _الذروة حيث أغوت فاني Fanny زوجها بشهوانية خليعة (من غير أن تنتبه إلى أن عشيقها كان في الشرفة يتابع المشهد)، لأنه كان معفيًا من السخط بعفّة على رد فعل الشاهد المنكود الحظ. وحين أصبحت مدام بوڤاري Madame Bovary لاحقًا رواية ذات شهرة عالمية _ بعد أن لم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين وبعد أن تم الاعتراف بها بصفتها منعطفًا في تاريخ الرواية - فإن الجمهور القارئ للروايات، الذي كونت ذائقتَه الفنيةَ، كرس التوقع الجديد، أي المعيار الجمالي الذي أصبحت معه نقائص فيدو Feydeau (أسلوبه المزخرف، وخدعه المستحبة وقتئذ، والإكليشيهات الغنائية في مواقف اعترافية مزعومة) غيرَ محتملة والذي حكم على فاني "Fanny" بأن يطويها النسيان بعد أن كانت ذات يوم رواية واسعة الانتشار.

٩

إضافة إلى ذلك، فإن إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان فى الوقت الذى تم فيه قديمًا إبداع عمل ما وتلقيه - تسمح بطرح الأسئلة التى أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التى أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه. فَبِتَبَنِّى هذا الإجراء، يتم إبطال ذلك التأثير، اللاواعى باستمرار تقريبًا، الذى تمارسه على الحكم الجمالى معايير تصورٍ كلاسيكى أو حداثى للفن، وكذلك تَجَنُّبُ ذلك المسعى الدائرى الذى يقضى بالرجوع إلى "روح العصر". كما أن هذا الإجراء يُبرز بوضوح الاختلاف التأويلى فى فهم العمل بين الحاضر والماضى، وتحديد تاريخ تلقّيه، الذى يعيد إقامة العلاقة بين الأفقين، ويعيد النظر بالتالى فى تلك البداهة الخاطئة - بما هى مبدأ ميتافيزيقى خاص بفيلولوجيا ظلت إلى حد ما أفلاطونية - بداهةِ جوهرٍ شعرى أبدىٍّ وراهنٍ باستمرار يكشف عنه النص الأدبى، وبداهةِ معنى موضوعىٍّ، محدَّدٍ بشكل نهائى، ويدركه المفسر فورًا فى أى زمن.

إن اللجوء إلى "تاريخ التلقى"(٩١) شرط لازم لفهم الآداب القديمة. فحين يكون مؤلِّف عمل ما غير معروف، ويكون مشروعه غير معترف به، وتكون علاقته بالأصول والنماذج غير ممكنة إلا بشكل غير مباشر _فإن أفضل طريقة للإجابة عن السؤال "الفيلولوجى" المتعلقة بمعرفة كيف ينبغى أن يُفهم النصُّ ليكون "مفهومًا فهمًا جيدًا" _ أى تبعًا لزمن المؤلف ولمشروعه _هى وضعه (أى السؤال) فى سياق الأعمال التى كان المؤلف يفترض، تصريحًا أو تضمينًا، أن جمهوره المعاصر يعرفها.

وتمثيلاً لذلك، فإن مؤلف أقدم فصول "حكاية رينار" Roman de renart يفترض، كما تشهد على ذلك خاتمة هذه الحكايات، أن سامعيه يعرفون قصصًا مثل قصة حرب طروادة وقصة "تريستان" Tristan، وكذا ملاحم شعرية وخرافات شعبية منظومة، وأنهم، نتيجة لذلك، يتطلعون بفضول إلى معرفة قصة "الحرب الغريبة بين البارونيْن "رينار Renart وإيسونجران Ysengrin" التى ستقصى إلى الظل جميع ما أمكنهم أن يقرأوه من قبل. وبعد ذلك، ومع تطور أحداث الحكايات، تصبح الأعمال والأجناس المشار إليها

موضوع تلميحات سخرية. ولاريب فى أن تحول الأفق هذا هو ما يفسر النجاح الذى لقيه حتى خارج فرنسا هذا الكتاب الذى أدرك شهرة مبكرة والذى ناقض لأول مرة التقليد الأدبى البطولى والبلاطى برمته(٩٢).

والملاحظ أن البحث الفيلولوجى تجاهل زمنًا طويلاً روح الانتقاد اللاذع التى تطبع هذه الحكايات القروسطوية، ومن ثم الدلالة السخرية والتهذيبية لما تنطوى عليه من مماثلة بين الطبيعة الحيوانية والطبيعة الإنسانية، لأنه ظل منذ جاكوب جريم Jacob Grimm أسيرَ تصورٍ رومانسى لشعر فطرى صرفٍ ولخرافةٍ فولكلورية حيوانية.؟ ولقد أمكن كذلك – وهذا مثالٌ ثانٍ يتعلق هذه المرة بحكمٍ جمالى تُمليه معايير قريبة العهد – لَوْمُ الباحثين الفرنسيين بحقٍ على دراستهم، منذ بيديي Bédier ، الملحمة القروسطوية وتقيدهم بقواعد فن الشعر كما حددها بوالو Boileau وتقويمهم لأدب غير كلاسيكى وفق مبادئِ البساطةِ والانسجام بين الأجزاء والكل ومشابهةِ الحق(٩٣).

إن موقفَ الموضوعية التاريخية القبليَّ الملازمَ للمنهج الفيلولوجى لا يمنع المؤول إطلاقًا وبداهةً، وحتى وهو زعمًا خارج السياق التاريخى للنص، من رفع أحكامه الجمالية المسبقة إلى مقام المعيار الضمنى ومن تحديث معنى هذا النص بطريقة لاشعورية. فالاعتقاد بأن المؤول، غير المعاصر للعمل، يكفيه أن يغوص فى النص ليرى، وراء أخطاء المؤولين السالفين والتلقى التاريخى، "حقيقةَ معناه الأبديةَ" وهى تظهر بشكل مباشر وكامل، إن هذا الاعتقاد يعنى "إخفاء اشتراك الوعى التاريخى نفسه فى تاريخ التلقى". كما يعنى إنكار "*الافتراضات الاضطرارية* وغير الاعتباطية التى ينبنى عليها فهم المؤول للنص" والإيهام بموضوعية "تتعلق فى واقع الأمر بمشروعية الأسئلة المطروحة"(٩٤).

ولقد اقترح هانس جورج جَدامر Hans Georg Gadamer فى كتابه "الحقيقة والمنهج"، الذى استعير منه نقده للنزعة الموضوعية التاريخية، مبدأ "تاريخ الآثار" Wirkungsges-chichte يبحث عن حقيقة التاريخ فى فهم التاريخ بالذات(٩٥)، باعتبار هذا المبدإ تطبيقًا لـ"منطق السؤال والجواب" Logik von Frage und antwort على التقليد التاريخى. وهكذا، وبتطوير أطروحة ر. ج. كولينجوود Collingwood التى تنص على أنه "لا يمكن فهم النص إلاّ إذا فُهم السؤالُ الذى يجيب عنه هذا النص"(٩٦)، يوضح جَدامر Gadamer بأن هذا السؤال، إذا تم فهمه وتحديده، لا يمكن بعدُ إعادة وضعه فى أفقه الأصلى، لأن هذا الأفق هو قبليًا متضَمَّنٌ دائمًا فى أفق القارئ الراهن. لذلك، فإن "الفهم يعنى دائمًا توحيد هذين الأفقين المستقلين رغمًا أحدهما عن الآخر"(٩٧). والسؤال الذى أجاب عنه

النص لابد من إبرازه، لأنه لا يمكنه أن يستمر من تلقاء نفسه، بل لا يمكنه سوى أن يتحول إلى السؤال "الذى يشكّله التقليد بالنسبة إلينا"[٩٨]. بهذا الإجراء إذن، تنحل الأسئلةُ التى تكتنف، حسب رينيه ويليك René Wellek ، إحراج الأحكام الأدبية الآتى: هل الباحث الفيلولوجى ملزم بتقويم العمل تبعًا لمنظور الماضى أو لوجهة نظر الحاضر أو "للأحكام المتواترة فى التاريخ"؟[٩٩]. ففى الحالة الأولى، تكون معايير الماضى الفعلية كفيلة بأن تضيق إلى أبعد حدٍ، بحيث يؤدى تطبيقها إلى إفراغ الأعمال من طاقتها الدلالية التى راكمتها عبر التاريخ. أما فى الحالة الثانية، فإن أحكام الحاضر الجمالية قمينة بالإعلاء من شأن الأعمال المتوافقة مع معايير الذائقة الفنية الحديثة، مما يقصى ظلمًا أعمالاً أخرى ، فقط لأن الوظيفة التى أدتها فى وقتها لم تعد بدهية. وفى الحالة الثالثة، فإن "تاريخ الآثار" نفسه، مهما يكن مفيداً، "يواجه، بوصفه سلطة، نفس الاعتراضات التى تواجهها سلطة المعاصرين للمؤلف"، حسب تعبير ويليك Wellek ،[١٠٠] الذى يستنتج استحالة التخلص من أحكامنا الخاصة، بحيث يتعين علينا فقط أن نوفر لها أقصى درجات الموضوعية بتصرفنا كما يتصرف كل باحث علمى، أى "بعزل الموضوع"[١٠١]. بيد أن هذا الاستنتاج لا يحلّ ذلك الإحراج، بل يرجع بنا إلى النزعة الموضوعية. "فالأحكام المتواترة فى التاريخ" التى تم إصدارها على عمل أدبى ما ليست مجرد "مجموعة من الأحكام العرضية التى عبر عنها القراء والمشاهدون والنقاد وحتى الأساتذة الجامعيون الآخرون"[١٠٢]، وإنما هى نتيجة امتداد عبر التاريخ لطاقة دلالية، ملازمة للعمل منذ الأصل، يتم تفعيلها فى تعاقب المراحل التاريخية لتلقيه والكشف عنها كلما قام الحكم المدرِكُ، عند لقائه بالتقليد، "بتوحيد الآفاق" على نحو مضبوط علمياً.

غير أن محاولتى الرامية إلى تأسيس تأريخٍ أدبى ممكن على جمالية التلقى تكفّ عن التطابق مع مبدإ "تاريخ الآثار" الذى قرره جَدامر Gadamer ، وذلك حين يدّعى هذا الأخير جعل مفهوم "الكلاسيكية" مثالاً لكل وساطة تاريخية بين الماضى والحاضر: "إن العمل المدعوّ كلاسيكيًا لا يحتاج فهمه إلى إلغاء المسافة التاريخية أولاً، لأنه يزاول بنفسه وباستمرار الوساطة التى يتم بها إلغاء هذه المسافة"[١٠٣]. إن تعريف جَدامر Gadamer هذا لا يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين السؤال والجواب التى يتشكل انطلاقًا منها كل تقليد تاريخى، فحين يتعلق الأمر بالنص الكلاسيكى، فلا داعى للبحث أولاً عن السؤال الذى يجيب عنه إذا كانت الكلاسيكية تعنى "ما يكلّم كُلَّ عصرٍ كما لو كان يتكلم مع نفسه خاصة"[١٠٤]. أليست الخاصيةُ الكلاسيكيةُ للعمل الذى "يدلّ هكذا على نفسه ويؤول نفسه بنفسه"[١٠٥] نتيجةً طبيعيةً لما دعوته "التحول الثانى للأفق"؟ أليست بداهةً

تلقائيةً لما اتُّفِقَ على اعتباره "روائع فنية" تتحجب سلبيتها الأولى بسبب ظهورها خارج تقليد نموذجي، وتفرض علينا، في مواجهة سلطة نوع من الكلاسيكية المضمونة، "ردَّ حقيقة السؤال إلى نصابها" التي تجيب عنها بالنسبة إلينا؟ إن الوعي المتلقي للعمل الكلاسيكي نفسه ليس معفيًا من اكتشاف "علاقة التوتر بين النص ووقتنا الحاضر"(١٠٦). إن هذا النظر إلى الكلاسيكية بصفتها تأويلاً لنفسها بنفسها، الموروثَ عن هيجل Hegel ، يؤدي حتمًا إلى قلب العلاقة التاريخية بين السؤال والجواب(١٠٧) ويناقض مبدأ "تاريخ الآثار" الذي ينص على أن الفهم "ليس مجرد عملية تكرارية، بل عملية إنتاجية كذلك"(١٠٨).

وبدهيٌ أن ما يفسر هذه المناقضة هو كون جَدامر Gadamer يتقيد بتصور جد ضيق للكلاسيكية، بحيث لا يصلح – خارج حقبته الأصلية، أي عصر النهضة – كأساس عام تنهض عليه جماليةُ التلقي. إن الأمر يتعلق بمفهوم "المحاكاة" بما هي معرفة. وقد حددها جَدامر Gadamer في معرض تأويله الوجودي للتجربة الفنية كالآتي: "الواقع أن ما نجده في عملٍ فني وما نبحث عنه فيه هو بالأحرى درجة مطابقته للحقيقة، أي مدى قابليته لأن نتعرف فيه على شيء ما ولأن نعرف أنفسنا فيه ولأن نتعرف فيه على أنفسنا"(١٠٩). ويمكن لتصور الفن هذا أن ينطبق بإحكام على عصر النهضة وليس على القرون الوسطى التي أعقبته، فأحرى على الحقبة الموالية لها، أي حداثتنا، التي لم تعد، بالنسبة لها، جمالية المحاكاة والميتافيزيقا الجوهرية التي تنبني عليها لازمتين بشكل مرغم. ومع ذلك، فإن الفن لم يفقد قيمته المعرفية حين وقوع هذا الانعطاف التاريخي(١١٠)، مما يفرض استنتاج أن هذه القيمة لم تكن مرتبطة إطلاقًا بوظيفة المعرفة التي كانت الكلاسيكية تسندها إلى الفن. إن العمل الفني يمكنه كذلك نقل معرفة تنزاح عن الترسيمة الأفلاطونية إذا أمكنه أن يحدد مسبقًا آفاق تجربة مقبلة، وأن يتصور نماذج تفكير وعمل لم تُختبر بعد أو أن يتضمن جوابًا عن أسئلة مطروحة حديثًا. وهذا البعد التقديري للمعنى وهذا الدور المنتج للفهم هما اللذان يختفيان بالذات من "تاريخ الآثار" إذا أردنا أن نؤول فهم الحاضر لفن الماضي بواسطة مفهوم "الكلاسيكية". إن المصادرة مع جَدامر Gadamer على أن الفن الكلاسيكي "نفسه" يزاول دومًا وساطة تلغي المسافة التاريخية تعني أَقْنَمَةَ التقليد والامتناع نهائيًا عن إدراك أن هذا الفن لم يكن بعدُ قد أصبح "كلاسيكيًا" في لحظة إنتاجه، مع احتمال أن يكون قد فتح في وقته آفاقًا جديدة ومهّد لتجارب حديثة، وأن تكون المسافة التاريخية

– أى التعرف على ما أصبح فى غضون ذلك مألوفًا – هى وحدها التى تستطيع الإيهام بتوكيد حقيقة لازمنية.

إن الروائع الأدبية المنتمية إلى الماضى نفسها لا يتم تلقيها وفهمها بفعل سلطة وساطية ملازمة لها. كما أن الأثر الذى تحدثه لا يمكن تشبيهه بانبثاقٍ ما. فالتقليد الفنى نفسه يفترض علاقة جدلية بين الحاضر والماضى. ومن ثم فإن عمل الماضى لا يمكنه أن يستجيب لنا وأن "يقول لنا شيئًا" اليوم إلا إذ طرحنا أولاً السؤال الذى سيلغى بُعْدَهُ عنا. فحين يتم تصور الفهم – كما عند زاينسكيشيين Seinsgescheben وهيدجر Heidegger من حيث كونه "اندماجًا فى سيرورة تقليدٍ يكون فيها الحاضر والماضى فى علاقة وساطية متبادلة دائمة"(١١١)، فإن "عاملَ الإبداعية الملازمَ لفعل الفهم"(١١٢) يتحول حتمًا إلى الصفر. وهذا الدور المبدع لفهم تطورى، والمتضمن كذلك وبالضرورة لنقد التقليد والنسيان، هو ما يتعين الآن أن نبنى عليه مشروع تأريخ أدبى تجدده جمالية التلقى. إن تاريخية الأدب ينبغى النظر إليها من ثلاثة جوانب: جانب الدياكرونية، أى تلقى الأعمال الأدبية عبر التاريخ (الفصل العاشر)، وجانب السانكرونية، أى نظام الأدب فى نقطة معينة من الزمن (الفصل الحادى عشر)، وجانب العلاقة بين التطور الذاتى للأدب وتطور التاريخ عامة (الفصل الثانى عشر) .

١٠

إن جمالية التلقى لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبى وشكله بالكيفية التى تم فهمها على نحو تطورى عبر التاريخ، بل تقتضى أيضًا أن يُصَنَّفَ كل عمل ضمن "السلسلة الأدبية" التى ينتمى إليها، حتى يُتَمَكَّن من تحديد وضعه التاريخى ودوره وأهميته فى السياق العام للتجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ تلقى الأعمال الأدبية إلى التاريخ الحدثىّ للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورةٌ يؤدى فيها التلقى السلبى للقارئ والناقد إلى التلقى الإيجابى للمؤلف وإلى إنتاج جديد. وبتعبير آخر، سيرورةٌ يمكن فيها للعمل اللاحق أن يحل المعضلات، الأدبية والشكلية، التى تركها معلقةً العملُ السابقُ، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى.

كيف يمكن لعمل أدبى ما، بموقعه التاريخ الأدبى الوضعىُّ حتمًا فى سلسلة زمنية، محولاً إياه إلى فعل أدبى فى خارجانيته الصرفة ، كيف يمكن أن يوضع فى المتتالية التاريخية التى ينتمى إليها، ومن ثم أن يستعيد صفة كونه حدثًا التى يختص بها؟ إن نظرية المدرسة الشكلانية، كما سبق أن رأينا، تدّعى حلّ هذه المشكلة بتقريرها مبدأ "التطور الأدبى"، الذى ينص على أن العمل الجديد يظهر معارضًا لأعمال أخرى، سابقة أو معاصرة أو منافسة له، وأنه يحدد، بواسطة جدته الشكلية، "نقطة الذروة" لعصر أدبى ما، وأنه يمثل نموذجًا تقلده أعمال أخرى تفتقر أكثر فأكثر إلى الأصالة ويخلق جنسًا سرعان ما يُبتذل ويُستهلك حين يفرض الشكل اللاحق نفسه.

إن تبنّى مبدأ "التطور الأدبى" هذا – الذى لم يسبق تطبيقه أبدًا إلى اليوم[١١٣] – من أجل وصف وتحليل مرحلة أدبية ما، كفيل بتخليص تاريخ الأدب من تقليديته وبإقامة علاقة بين سلسلة متغايرة يكتفى التاريخ التقليدى بالجمع بينها بإدراجها، فى أحسن الأحوال، ضمن مشروع تاريخى عام، وهى سلسلة أعمال مؤلف مخصوص أو مدرسة أدبية وتطور ظاهرة أسلوبية وسلسلات أجناس أدبية مختلفة. مما يسمح بالكشف عن "علاقة التطور الجدلى بين الوظائف والأشكال"[١١٤]، بحيث تبدو الأعمال الأدبية الكبرى، بصلاتها المشتركة وبعلاقات التعاقب التى تميزها، وكأنها أطوار عملية لن

يصبح بعدُ ضرورياً إعادة تشكيلها تبعاً لنقطة انتهاء محددة سلفاً، لأنها ستكون نقطة انتهاء "إنتاج جدلي تلقائي للأشكال الجديدة" ولن تحتاج بعدُ إلى أية غائية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن دينامية التطور الأدبي الخاصة، حسب هذا التصور، قمينة بإلغاء إشكالية مقاييس الانتقاء، بحيث لن تدخل في الحساب، من هذا المنظور، سوى الأعمال التي تجدد ضمن سلسلة الأشكال الأدبية. أما تلك الأعمال التي تتكرر فيها الأشكال والأساليب والأجناس التي أصبحت مهترئة والتي أُقصيت إلى الظل بانتظار أن تجعلها مرحلة جديدة من التطور "مُدْرَكَةً" من جديد، فلا يُحتفى بها.

وأخيراً، فإن مفهوم "التطور الأدبي" الأساس هذا، وخلافاً للمعنى المعزوّ إليه عادة، جدير، ضمن تأريخ أدبي شكلاني النزعة، بإلغاء مفهوم القصدية، ومن ثم بالمطابقة بين تاريخية عمل ما وخاصيته الفنية النوعية. إن ما يعرّف السمة "التطورية" والأهمية التاريخية لظاهرة أدبية ما هو بالأساس نسبة التجديد فيها . وهذه طريقة أخرى لتوكيد أن العمل الفني يتم إدراكه بمعارضته لأعمال أخرى(١١٥).

لذلك، فإن نظرية "التطور الأدبي" الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب. فلقد أوضحتْ بأن التحولات التي تتم في التاريخ تتدرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معين. كما حاولت أن تبني نسقاً للتطور الأدبي. واقترحت أخيراً وليس آخراً نموذجاً إبستمولوجياً يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي (نقطة الذروة) إلى تشكّل آليات تكرارية. وكل هذه مكاسب تجدر صيانتها، رغم ضرورة تصحيح ما تتسم به الأهمية الخاصة الممنوحة لمفهوم "التجديد" من مغالاة. فالنظرية التطورية الشكلانية تعاني بالفعل بعض القصور الذي سبق للنقاد أن كشفوا عنه: فلا يمكن للتعارض الشكلي وللتحول الجمالي أن يفسرا وحدهما تطور الأدب. وتوجيه صيرورة الأشكال الأدبية ظل سؤالاً بدون جواب. كما أن التجديد لا يصنع لوحده القيمة الجمالية. أما إنكار العلاقة بين التطور الأدبي والتحول الاجتماعي، فلا يعني أن هذه العلاقة غير موجودة إطلاقاً(١١٦). ولقد رصدتُ أطروحتي السابعةَ (انظر الفصل الثاني عشر) لمعالجة هذه القضية. أما أطروحاتي الست الأخرى، فتستوجب تطعيم النظرية الأدبية الوصفية لدى الشكلانيين بما ينقصها، أي ببُعْد تضمنه جمالية التلقي، وهو التجربة التاريخية، دون إغفال الوضع التاريخي للملاحظ الراهن، أي مؤرخ الأدب.

إن النظر إلى التطور الأدبي بما هو صراعٌ دائمٌ بين الجديد والقديم، أو تناوبٌ بين تَكَرُّسِ الأشكال وتحولها إلى قوالب مبتذلة – يعني اختزال تاريخية الأدب

إلى المظهر السطحى لتحولاته وتحديد الفهم التاريخى بإدراك هذه التحولات. والحال أن التغيرات التى تحدث فى السلسلة الأدبية لا تتكون فى تعاقب تاريخى إلا حين تسمح مناقضة الشكل الجديد للشكل القديم بإدراك علاقة الاستمرار التى تجمعهما. وهذا الاستمرار -الذى يمكن تعريفه بأنه انتقال من الشكل القديم إلى الشكل الجديد ضمن تفاعل العمل والمتلقى (جمهوراً كان أو ناقداً أو مؤلفًا جديداً)، أى ضمن تفاعل الحدث الواقع والتلقى الذى يعقبه -إن هذا الاستمرار يمكنه أن يُدْرَكَ منهجيًا من خلال المسألة، المتعلقة بالشكل والمضمون، "التى يطرحها ويخلّفها كل عمل فنى من حيث هو أفق يحدد الحلول التى ستكون ممكنة بعده"[١١٧]. إن اقتصار المؤرخ الأدبى على وصف تحوّل البنيات ووصف الأساليب الفنية الجديدة فى عمل ما لا يعود به ضرورةً إلى هذه المسألة، ومن ثم إلى الوظيفة التى يضطلع بها فى التجربة التاريخية للفن. إن تحديد هذه الوظيفة، أى اكتشاف المسألة التى مَثَّلَ العملُ الجديدُ، ضمن السلسلة التاريخية، حلاً لها، يتطلب من المؤرخ الأدبى أن يستخدم تجربته الخاصة، لأن الأفق الذى كان يندرج فيه سابقًا كل من الشكل القديم والشكل الجديد، أى المسألة وحلّها، لا يمكن معرفته إلا باتصاله مع الأفق الراهن الذى يحدد تلقى العمل القديم. لذلك، ومن أجل تصور تاريخ للأدب يقوم على مبدإ "التطور الأدبى" هذا، ومن أجل إدراك التعارضات الشكلية أو "الخاصيات الاختلافية" ضمن استمرار صيرورتها التاريخية، يتعين على جدلية التلقى والإنتاج الجماليين أن يتواصل استمرارها إلى اللحظة التى يكتب فيها المؤرخ.

وهكذا، فإن مبدأ "التطور الأدبى"، بانبنائه على دراسة التلقى هذه، يتم توجيهه وجهة جديدة، يمثل فيها وضع المؤرخ ضمن التاريخ نوعًا من نقطة الانتهاء بالنسبة للسيرورة التطورية (وليس غاية لها!). وفوق ذلك، فإن هذا المبدأ يسمح أيضًا بإدراك مدى المسافة الزمنية التى تتواتر فيها التجربة الأدبية، وذلك بالكشف عن التحولات التاريخية للاختلاف بين مدلول عمل ما الموجود بالفعل ومدلوله الموجود بالقوة. وبغير هذا التعبير، فعلى رغم أن النظرية الشكلانية تختزل الطاقة الدلالية لعمل أدبى ما فى التجديد باعتباره المعيار الوحيد لقيمته الفنية، فإن هذه القيمة لا يتم إدراكها حتمًا منذ لحظة صدور ذلك العمل، تبعًا للأفق الأدبى لهذه اللحظة، ولا يمكن "بعديًا" قياسها تمامًا بالتعارض بين الشكل الجديد والشكل القديم وحده. فالمسافة بين إدراك الجمهور الأول للعمل الجديد ودلالته اللاحقة أو، بتعبير آخر، مقاومة العمل الجديد لتوقّع جمهوره الأول قد تكون من الشدة بحيث لابدّ من سيرورة تَلَقٍّ طويلة قبل أن يتم استيعاب ما كان فى الأصل غير متوقع وغير قابل للاستيعاب. كما قد يحدث، زيادة على ذلك، أن تظل الدلالة

الكامنة لعمل ما مجهولة إلى حين بلوغ "التطور الأدبي" الأفقَ الأدبيَّ الذي تصبح فيه أخيرًا الشعريةُ، المجهولة إلى وقتئذ، قابلةً للفهم بواسطة إقرار شعرية جديدة. وبناء عليه، فقد وجب انتظار الغنائية الغامضة للشاعر مالارمي Mallarmé وأتباعه لتصبح ممكنة العودة إلى الشعر الباروكي الذي تم احتقاره منذ مدة طويلة، ومن ثم نسيانه، ولتصبحَ ممكنةً بخاصة إعادة التأويل الفيلولوجي و"إحياء" Gongora . ومن السهل مضاعفة الأمثلة التي تثبت أن بروز شعرية جديدة كفيل باستئناف الاهتمام بشعر منسيّ. وهذا شأن الظواهر المدعوّة "نهضةً" أو "يقظةً" أو "انبعاثًا" ـ وهي تسميات تناقض الصواب بسبب إيحائها بأن الماضي يعود إلى الحياة من تلقاء نفسه، وإغفالها غالبًا أن التقليد الأدبي لا يسعه الانتقال من حقبة إلى أخرى بمحض إرادته وأن الماضي لا يتحول إلى حاضر إلا إذا فرض ذلك تَلَقٍّ جديد، إما لأن الحاضر، الذي تغيرت وجهته الجمالية، يُلتفت إليه قصداً لإعادة استيعابه، وإما لأن مرحلة جديدة في سيرورة التطور الأدبي تسلّط ضوءًا مفاجئًا على أدب منسيّ فتكشف فيه عن أشياء لم يكن ممكنًا البحث عنها من قبل(١١٨).

ليست الجدة إذن مقولة جمالية فحسب. فهي لا تستنفد بأثر عوامل مثل الإبداع والدهشة والمزايدة وتَكَتُّل العناصر والتباعد Verfremdung التي كانت المدرسة الشكلانية توليها اهتمامًا خاصًا. إنها تصبح أيضًا مقولة تاريخية حين ينتهي التحليل الدياكروني للأدب، الذي بلغ مداه، إلى التساؤل عن العوامل التاريخية التي تجعل المتلقي حقًا يُقِرُّ بجدة ظاهرة أدبية ما، وعن مدى إدراك هذه الجدة في اللحظة التاريخية التي ظهرت فيها، وعن سعة الفسحة الزمنية والتطور وتبدلات الفهم التي تَطَلَّبَها استيعابُ مضمونها، وعن مدى إحداث هذه الظاهرة، في لحظة تحققها الكامل، أثرًا قويًا سمح بتعديل التصورات السائدة إلى حينئذ للأعمال السابقة، ومن ثم بتغيير القيم المكرسة للماضي الأدبي(١١٩). ولقد سبق لهذا المظهر، الذي اتخذته، بفعل هذه الإضاءة، العلاقة بين النظرية الشعرية والممارسة الإبداعية، إن كان موضوع جدل في كتاب آخر(١٢٠). لكن الأكيد هو أن عرضي للظاهرة لا يستنفد، باختلافات كبيرة، جميع أنواع الأشكال التي يمكن للتفاعل الجدلي بين الإنتاج والتلقي أن يتخذها عبر تاريخ التصورات الجمالية المتحول. فالغاية التي حددتها لنفسي هي على الخصوص تبيان البعد الجديد الذي تكتسبه الدراسة الدياكرونية للأدب حين تكف عن الاكتفاء برصف الظواهر الأدبية على امتداد الزمن لتتصور نفسها بعد ذلك قد أدركت تاريخية الأدب النوعية الفاتنة.

١١

إن النتائج المحصل عليها فى اللسانيات، بفضل التمييز بين التحليلين الدياكرونى والسانكرونى والتوفيق المنهجى بينهما – تحث على تجاوز الدراسة الدياكرونية المحضة المطبقة إلى اليوم فى مجال الأدب أيضاً. ولئن كان تناول التحولات، الطارئة فى التجربة الجمالية بواسطة تاريخ التلقى، يسمح فى كل لحظة بالكشف عن الترابطات البنيوية بين فهم الأعمال الحديثة وإدراك أعمال أقدم منها، فمن الممكن أيضاً دراسةُ مرحلة من التطور الأدبى بالتقطيع السانكرونى، وتوحيد أعمال متعاصرة، ذات تعدد غير متجانس، فى بنيات متعادلة أو متنافرة أو متراتبة، والكشف بالتالى عن نسق شامل فى أدب حقبة تاريخية معينة. وهكذا، يمكن استخلاص منهج جديد لعرض تاريخ الأدب يضاعف التقاطيع السانكرونية فى نقطة تاريخية معينة، مما يبرز تمفصلات الحقب فيما بينها، ضمن صيرورة البنيات الأدبية، وكذا التحولات من حقبة إلى أخرى.

لاشك فى أن زيجفريد كراكور Siegfried Kracauer هو أول من أعاد النظر بأكثر الأشكال جذرية فى مسألة أولية الدراسة الدياكرونية فى مجال التاريخ. فقد اعترض، فى بحثه "الزمن والتاريخ"(١٢١) على ادعاء "التاريخ العام" إدراج الوقائع المتعلقة بجميع مجالات الحياة فى سيرورة واضحة وموحدة ومتماسكة فى أية لحظة من التاريخ الذى يكون أحد أوقاته المتجانسة موجهاً له. ففى رأى كراكور Kracauer أن هذا التصور للتاريخ، الصادر بعدُ عن الفكرة الهيجيلية القائلة بوجود "روح موضوعية"، يصادر على أن جميع الوقائع المتزامنة تطبعها كذلك دلالة اللحظة التى حدثت فيها. فهو إذن تصور يغفل كون التزامن فى الزمن ليس سوى طيف للتزامن. ذلك لأن مختلف الأحداث التى تطرأ فى نقطة معينة من التاريخ والتى يُعْتَقَدُ فهمها، من منظور التاريخ العام، بصفتها أدلة بيانية على اتجاه واحد لا يتغير – هى فى حقيقة الأمر أحداث تتحدد أوقات وقوعها على منحنيات زمنية متباينة حتماً، وتخضع للقوانين النوعية لتاريخها الخاص Special history (١٢٢)، كما تثبت ذلك بالبداهة التداخلات بين مختلف "التواريخ"،

تواريخ الأدب والقانون والاقتصاد والسياسة: "إن الأزمنة المتشكلة فى مجالات مختلف الأحقاب تحول دون الانصرام الرتيب للوقت، بحيث تكون كل مرحلة تاريخية بمثابة مزيج من الأحداث الطارئة فى لحظات متباينة من التاريخ"(١٢٣).

إن المشكلة لا تكمن فى معرفة ما إذا كان هذا الإثبات يستتبع التفكك الأصلى للتاريخ، بحيث لا يتولد تماسك "التاريخ العام" أبداً إلا من النظر المرتدّ إلى الماضى ومن خطاب المؤرخين بصفتهم مؤلّفى وحدة مصطنعة. كما أنها لا تكمن فى معرفة ما إذا كان الشك الجذرى - المتعلق بـ "البرهان التاريخى"، والذى دفع كراكور Kracauer إلى الانتقال من تعددية التطورات الكرونولوجية والمورفولوجية إلى توكيد تناقض جوهرى بين العام والخاص فى التاريخ - يُظهر بالفعل أن التاريخ العام غير مبرر إبستمولوجياً اليوم. إن بالإمكان القول على أى حال بأن آراء كراكور Kracauer حول "تعايش المتزامن وغير المتزامن"(١٢٤)، عوض أن تقود المعرفة إلى مأزق، تبرز بالأحرى أن من الممكن والضرورى، فى الحقل الأدبى، إجراء التقطيع السانكرونى للكشف عن التاريخية الحقيقية للظواهر الأدبية. فما ينتج بالفعل عن هذه الآراء هو أن وَهْمَ اللحظة التاريخى، الذى يسم بطابعه جميع الظواهر المتزامنة، لا يتطابق إلا بشكل ردىء مع تاريخية الأدب، مثله مثل سلسلة أدبية متجانسة لا يخضع ضمنها تعاقب جميع الظواهر إلاّ للقوانين المحايثة للسلسلة. فمهما يكن المنظور الدياكرونى ملائماً - حين يتعلق الأمر مثلاً بتفسير التحولات فى تاريخ الأجناس الأدبية تبعاً للمنطق الداخلى للتجديد ولظهور الآليات ولمنطق السؤال والجواب - فإن الدياكرونية الصرفة لا تدرك مع ذلك البعد الصحيح للتاريخ إلا إذا تخلصت من مبدإ الدراسة المورفولوجية الصارم، وقارنت العمل، المهم بتأثيره التاريخى، بالنماذج العرفية للجنس، تلك التى لم يقرّها التاريخ، واهتمت أيضاً بالعلاقة بين العمل الكبير والمحيط الأدبى الذى لم يستطع أن يفرض فيه نفسه إلاّ بمنافسته لأعمال تنتمى إلى أجناس أخرى. ذلك أن تاريخية الأدب تتجلى بالذات فى تقاطعات الدياكرونية والسانكرونية. وعليه، ينبغى أن تكون ممكنةً إعادة تشكيل الأفق الأدبى للحظة تاريخية معينة من جهة كونه نسقاً تزامنياً أمكن، بالإحالة عليه، للأعمال التى ظهرت متواقتة أن تُدْرَكَ بما هى غير متزامنة، ومن ثم دياكرونية، وبما هى راهنة أو غير راهنة، سابقة لأوانها أو متأخرة، مطابقة لذائقة الأمس أو اليوم أو كل الأزمنة(١٢٥). فإذا كانت الأعمال، التى تصدر متزامنة، تتفرق، من زاوية الإنتاج، إلى تعدد غير متجانس، والأصحّ أنه غير متزامن (مثلما يتفرق، بالنسبة للفلكى، التزامن الوهمى للنجوم فى سماء اليوم إلى تنوع هائل على مدى الزمان البعيد)،

بمعنى أنها إذا كانت محددة بلحظات مختلفة من "الزمن المتشكل" ومن تطور الجنس الذى تنتمى إليه - فإن هذا التعدد فى الظواهر الأدبية، منظوراً إليه من زاوية التلقى، لا يعاد تأليفه، بالنسبة للجمهور الذى يدركه بصفته إنتاجاً لوقته هو ويقيم علاقات بين هذه الأعمال المتنوعة، لا يعاد تأليفه فى وحدة أفق مشترك يقوم على توقعات وارتجاعات واستباقات ويعيّن ويحدد دلالة الأعمال.

وبما أن مستقبل وماضى نسق تزامنى، كيفما كان هذا النسق، هما عنصران مترابطان ولازمان لبنيته[١٢٦]، فإن التقطيع السانكرونى عبر الإنتاج الأدبى للحظة تاريخية ما يستتبع أيضاً وبالضرورة أن تُجرى تقاطيع أخرى فى نقط تاريخية معينة، إما سابقة وإما لاحقة. ويتم ذلك مثلما يتم فى تاريخ اللغة بروز وظائف، ثابتة ومتحولة، تؤدى دوراً محدداً فى النسق الأدبى. ذلك لأن الأدب أيضاً يحتاز نوعاً من النحو، نوعاً من التركيب الثابت نسبياً، أى نظاماً من العناصر المعيارية أو غير المعيارية، هى الأجناس وطرق التعبير والأساليب والصور البلاغية. ويقابل مجالَ الثباتِ هذا مجالٌ أكثر عرضة للتحول هو الدلالية، ويتكون من الموضوعات الأدبية والنماذج الأصلية والرموز والاستعارات، لهذا وبطريقة القياس، نستطيع أن نحاول، فى مجال التأريخ للأدب، بناء نسق يصادر عليه هنس بلومنبرك Hans Blumenberg فى مجال التأريخ للفلسفة، ويوضحه بأمثلة دالة على منعطفات تاريخية : (Epochenschwellen "إنه نسق صورى لتفسير العالم (...) يمكن أن نموقع فى بنيته إعادات التوزيع العاملية التى تطبع السيرورة التاريخية وتمنح بعض مراحلها خاصية تحوّلٍ جذرىٍ من حقبة إلى أخرى"[١٢٧]. فإذا أمكن، بمجاوزة التصور الجوهرى لتقليد أدبىٍ يدوم من تلقاء نفسه، تقديمُ تفسير وظيفى للعلاقة التطورية بين الإنتاج والتلقى، فسيكون ممكناً كذلك الكشف، من وراء تغير الأشكال والمضامين الأدبية، عن إعادات التوزيع تلك التى تُمَكِّنُ، ضمن نسق أدبى لتفسير العالم، من إدراك تطور الآفاق عبر تاريخ التجربة الجمالية.

من هذه المقدمات المنطقية، يمكن استنباطُ مبدإٍ تأريخٍ أدبىٍ يكف عن الاقتصار على تلك الأعمال البالغة نقطة الذروة، أى الروائع الأدبية التى تكرست وأضحت بالتالى مألوفة، وكذا عن الخوض فى تلك المناطق الدنيا المتكونة من ركام كامل من النصوص التى يعجز المؤرخ عن إعادة تشكيلها أو وصفها. إن السؤال المتعلق بمعرفة ما الذى يحظى بالاهتمام فى نظر تأريخٍ أدبى جديد يمكن أن يجد جواباً أصيلاً فى الدراسة السانكرونية، وهو أن دراسةَ تَغَيُّرِ أفقٍ ما طارئٍ فى سيرورة "التطور الأدبى" لا تتطلب

رصـده دياكرونيًا من خـلال شبكة الوقـائع والتـعاقبات كلها، بل يمكن أيضًا إدراكه بالتساؤل عن الكيفية التى تغيرت بها حالة النسق السـانكرونى للأدب، وبتحليل تقاطيع مستعرضـة أخرى. وعلى هذا الأساس، يمكن مبدئيًا أن نتصور الأدب القومى لبلد ما من حيث كونه تعاقبًا لمثل هذه الأنساق فى التـاريخ، وذلك بدراسة تقاطع السـانكرونية والدياكرونية فى سلسلة من النقط التاريخية ينبغى تحديدها. لكن البعد التاريخى للأدب _ أى استـمراره الحـدثىّ الحىّ الذى يتم بمنأى عن كل من النـزعـة التـقليـدية والنـزعـة الوضعية فى الأدب _ لا يمكن إعادة إدراكه إلاّ إذا اكتشف المؤرخ نقط التقاطع، وأبرز أعمالاً تسمح بمفصلة ملائمةٍ لسيرورة "التطور الأدبى" وبتعيين لحظات قوته وضعفه الحاسمة. بيد أن مفصلة تاريخ الأدب هذه لا يمكن تعيينها لا بالإحصاء ولا بالتعسف الذاتى للمـؤرخ. فالأثـر التاريخـى للأعمـال، أو تاريـخ تلقّيهـا، هـو الذى يقرر، أى "ما يتمخض عن الحدث" ويشكّل، فى نظر الملاحظ الراهن، ديمومة الأدب العضوية فى الماضى التى تحدد شكله اليوم.

١٢

لن يؤدى تاريخ الأدب دوره كاملاً إلاّ حين يكون الإنتاج الأدبى ليس فقط معروضًا سانكرونيًا ودياكرونيًا، ضمن تعاقب الأنساق التى تشكله، بل أيضًا منظورًا إليه كـ"تاريخ خاص" ضمن علاقته النوعية بـ"التاريخ العام". ولا تنحصر هذه العلاقة فى إمكانية الكشف عن تصورات معينة للحياة الاجتماعية، إما نمطية أو مؤمثلة أو قدحية أو طوباوية، فى أدب كل الأزمنة. فالوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر فى أهمية إمكانياتها الأصلية إلاّ حيث تتدخل التجربة الأدبية للقارئ فى أفق توقع حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم أو تعدّلها، ومن ثم تؤثر فى سلوكه الاجتماعى.

إن العلاقة الوظيفية بين الأدب والمجتمع غالبًا ما تبرزها السوسيولوجية الأدبية ضمن الحدود الضيقة لمنهج استبدل مبدأ "محاكاة الطبيعة" الكلاسيكى بالنظرية المحاكاتية التى تنص على أن الأدب تصوير لواقع معين، منهج لا يستطيع بالتالى سوى الارتقاء بمفهوم جمالى محدد تاريخيًا، وهو "الواقعية" فى القرن التاسع عشر، إلى مرتبة معيار أدبى بامتياز. أما البنيوية الأدبية الرائجة، المستندة بحق متفاوت إلى نظرية النقد النموذجى المثالى التى وضعها نورثروب فراى Northrop Frye وإلى نظرية الأنثروبولوجية البنيوية التى وضعها كلود ليڤى – ستراوس Claude Lévi-Strauss ، فتبقى أيضًا أسيرة لجمالية التصوير هذه ذات النزعة الكلاسيكوية، ولنظرتها التبسيطية إلى "الانعكاس" و"النمطية". فهى _ بتأويلها للمعطيات التى حددتها اللسانيات البنيوية من حيث هى ثوابت أنثروبولوجية قديمة تظهر تحت قناع الأسطورة الأدبية (وهو ما لا تستطيعه فى الغالب بنجاح إلاّ بمقابل تأويل مجازىّ جلىّ للنصوص(١٢٨)) _ تحيل الوجود التاريخى للإنسان إلى تفعيل لبنيات طبيعة اجتماعية بدائية مثلما تختزل العمل الأدبى إلى وظيفة التعبير الأسطورى أو الرمزى عن هذه البنيات. لكنها بذلك تغفل تمامًا وظيفة الأدب الاجتماعية بامتياز، أى وظيفة إبداعه للمجتمع Gesellschaftshildende Funktion . إن البنيوية الأدبية، مثلها مثل النقد الماركسى والنقد الشكلانى قبلها، لا تتساءل عن الكيفية التى "يساهم بها الأدب بالمقابل فى تشكيل صورة المجتمع الذى أفرزه" والذى سبق له أن ساهم فى تشكيله عبرمسيرة التاريخ السابقة، حسب رأى جيرهارت هس Gerhard Hess فى محاضرة ألقاها فى ١٩٥٤ حول "صورة المجتمع

فى الأدب الفرنسي"[١٢٩]، وأبرز فيها المسألة الملازمة للعلاقة الواجب إقامتها بين التأريخ الأدبى وعلم الاجتماع، معتقداً بأن الأدب الفرنسي، على امتداد تطوره خلال العصر الحديث، يتميز عن باقى الآداب بحيازته لفضل الكشف عن بعض قوانين الحياة فى المجتمع.

إن الجواب الذى تسعى جمالية التلقى إلى تقديمه لمسألة الوظيفة الاجتماعية (أو وظيفة الإبداع الاجتماعى) للأدب يتجاوز قدرات جمالية التصوير التقليدية. فهى تحاول التوسط على نحو جديد بين التأريخ الأدبى والبحث السوسيولوجى بواسطة مفهوم "أفق التوقع" (Erwartungshorizont) الذى لجأتُ إليه شخصياً[١٣٠] فى تأويلى التاريخى للأدب، والذى يمثل منذ كارل مانهيم Karl Manheim [١٣١] مقاماً رفيعاً فى بديهيات العلوم الاجتماعية. كما أن كارل بوبر Karl R. Popper أقام عليه دراسته الإبستيمولوجية لـ "القوانين الطبيعية والأنساق النظرية" التى يستهدف مشروعها تأصيل بناء النظرية العلمية فى التجربة ما قبل العلمية للممارسة اليومية، وذلك بتناوله مسألة الملاحظة العلمية انطلاقاً من مسلّمة "أفق التوقعات". وهى المسلّمة المرجعية التى أبنى عليها محاولتى تحديد الدور والقيمة النوعيين للأدب فى تشكيل التجربة الإنسانية[١٣٢]، باعتبار الأدب نشاطاً اجتماعياً يختلف عن باقى الأنشطة. ففى نظر بوبر Popper أن منهج العلم والتجربة ما قبل العلمية يشتركان فى كون كل فرضية، مثلها مثل كل ملاحظة، تفترض دوماً نوعاً من "التوقعات"، تلك التى "تكوّن أفق التوقع الذى لا تكتسى الملاحظات بدونه أى معنى والذى يمنحها إذن قيمة كونها ملاحظات بالذات"[١٣٣]. وتعتبر "خيبة التوقع" عاملَ التقدمِ الأهمَّ فى العلم كما فى التجربة الحياتية: "إنها تشبه تجربة رجل أعمى لا يحسّ بوجود عائق فى طريقه إلاّ حين اصطدامه به. فنحن لا ندخل حقيقة فى علاقة مع "الواقع" إلاّ حين نلاحظ أن فرضياتنا كانت خاطئة، بحيث يكون دحض أخطائنا التجربة الإيجابية التى نستخلصها من الواقع"[١٣٤].

والحق أن هذا النموذج لا يفسر بعدُ بشكل وافٍ كيفية تَشَكُّل النظرية العلمية[١٣٥]، لكنه يسعف دون شك على "إبراز المعنى الإبداعى للتجربة السلبية فى الحياة العملية"[١٣٦] وعلى الكشف بطريقة أحسن عن وظيفة الأدب الخاصة فى الحياة الاجتماعية. ذلك لأن القارئ يمتلك، بالقياس إلى لا قارئ مفترض، امتياز كونه معفياً، حسب استعارة بوبر Popper السابقة، من ضرورة الاصطدام أولاً بعائق جديد قبل استطاعته الانخراط فى تجربة جديدة للواقع. فتجربة القراءة يمكنها تخليصه من التكيف الاجتماعى، ومن إكراهات حياته الواقعية وأحكامها المسبقة، وذلك بحمله على

تجديد إدراكه للأشياء. إن أفقَ التوقعِ الخاصً بالأدب يختلف عن أفق توقع الممارسة التاريخية فى كونه لا يحافظ فقط على أثر التجارب المعيشة، بل يحدس كذلك إمكانيات لم تتحقق بعد، ويوسّع حدود السلوك الاجتماعى بإثارته تطلعات ومقتضيات وغايات جديدة، فاتحًا بذلك الطريق نحو تجارب مستقبلية.

ولئن كانت قدرة الأدب الإبداعية توجّه سلفًا تجاربنا، فليس فحسب لكونه فنًا يقطع بجدة أشْكَاله آليةَ الإدراكِ اليومىً. فالشكل الفنى الجديد لا يُدرك فقط "بمناقضته لخلفية أعمال أخرى وبارتباطه كذلك بهذه الخلفية". إن هذا الافتراض المأثور عن ڤيكتور شكلوڤسكى Victor Chklovski والمركزى فى "عقيدة" الشكلانين، لا يصح كل الصحة إلا فى حدود معارضته لموقف الجمالية الكلاسيكية الجديدة المسبق القاضى بتعريف الجمال بصفته "انسجامًا بين الشكل والمضمون"، مما يحصر الشكل الجديد فى قيامه بوظيفة ثانوية، وهى تعبيره عن مضمون ذى وجود سابق. والحق أن الشكل الجديد لا يظهر فقط لـ "تعويض شكل قديم استنفد قيمته الفنية"، بل يمكنه أيضًا إتاحة إدراك مختلف للأشياء بتمثيله المسبق لمضمون تجربة يعلن عن نفسه من خلال الأدب قبل أن ينخرط فى واقع الحياة. فالعلاقة بين الأدب والقارئ يمكنها أن تتحقق، سواء بالنسبة إلى المجال الأخلاقى أو بالنسبة إلى مجال الحساسية الفنية، فى شكل اقتضاء تأمّل أخلاقى كما فى شكل تحريض على إدراك جمالى(١٣٧). إن العمل الأدبى الجديد لا يُتَلَقَّى ويُحْكَمُ عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن أيضًا تبعًا لخلفية تجربة الحياة اليومية، مما يفرض على جمالية التلقى أن تتناول كذلك البعد الأخلاقى لوظيفة الأدب الاجتماعية بمنطق السؤال والجواب، المعضلة والحل، كما يبدو فى السياق التاريخى، تبعًا للأفق الذى يندرج فيه أثره.

كيف يمكن لشكل جمالى جديد أن يؤدى كذلك إلى نتائج فى المستوى الأخلاقى؟ وبصياغة أخرى: كيف يمكنه أن يمنح لمسألة أخلاقية ما أهم قيمة اجتماعية يمكن تصورها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقدمها على نحو مدهش رواية "مدام بوفارى Madame Bovary" والدعوى التى أقيمت على مؤلفها جوستاڤ فلوبير Gustave Flaubert بعد صدورها فى أول الأمر فى مجلة Revue de Paris سنة ١٨٥٧ . فالشكل الأدبى الجديد الذى فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة "موضوعها المبتذل" (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعى (أوالمحايد)، بالقياس إلى تقنية أسلوب "الخطاب غير المباشر

الحر" التى كان فلوبير Flaubert يستعملها بحذق وتناسب تامّين. ويمكننا توضيح هذه الظاهرة بمقطع وصفيّ اعتبره المدّعى العام پينار Pinard فى مرافعته جريمة أخلاقية، ويتعلق بأول "زلّة" تقترفها إيما Emma ، بطلة الرواية، حيث يصفها السارد وهى تتأمل نفسها فى مرآة بعد الخيانة:

"حين رأت صورتها فى المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شىء ما غامض يَغْشَى بشرتها كان يغير هيئتها. كانت تردد: أصبح عندى عشيق. نعم، عشيق. فتتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستنعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمّى السعادة هذه التى يئست منها. كانت تتغلل فى شىء ما عجيب كُلُّ ما فيه شهوةٌ ونشوةٌ وهذيانٌ ...".

وقد رأى المدّعى العام فى هذه الجمل الأخيرة وصفًا موضوعيًا يفترض حكم السارد، فثار غيظًا ضد "تمجيد الخيانة هذا" الذى اعتبره أكثر فسوقًا وخطراً من الزلة نفسها(١٣٨). والحال أن المدّعى العام كان ضحية سوء فهم لم يجد محامى فلوبير Flaubert بُدّاً من التنبيه إليه، وهو أن الجمل التى تم تجريمها ليست إثباتًا موضوعيًا منسوبًا إلى السارد وممكنًا إقراره من لدن القارئ، وإنما هى رأى فى منتهى الذاتية عبرت عنه شخصية إيما بوڤارى Emma Bovary وهَدَفَ منه المؤلفُ إلى وصف عاطفية الرواية. وتقوم التقنية الفنية المستعملة على إيراد الخطاب الداخلى للشخصية مجرداً من علامات الخطاب المباشر ("سأنعم إذن أخيراً بملذات...") أو غير المباشر ("كانت تقول إنها إذن ستنعم أخيراً بملذات ..."). والنتيجة هى أن القارئ مطالب بأن يقرر بنفسه ما إذا كان ينبغى اعتبار ذلك الخطاب تعبيراً عن حقيقة أو عن رأى يخص الشخصية. والحق أن إيما بوڤارى Emma Bovary قد "أدينت بسبب كون حياتها موصوفة بدقة وتبعًا لعواطفها الخاصة"(١٣٩). وتتطابق هذه الخلاصة الأسلوبية العصرية تمامًا مع إجابة المحامى سينار Sénard الذى يلاحظ أن خيبة إيما بوڤارى Emma ستبتدئ فى اليوم الثانى: "فالعبرة الأخلاقية ينبض بها كل سطر من سطور الكتاب"(١٤٠)، مع فارق أن سينار Sénard لم يكن مؤهّلاً لتسمية تقنية أسلوبية لم تستطع بعد أى دراسة التنويه بها حينئذ. لقد كانت هذه التقنية السردية الجديدة فى الرواية دافعًا إلى إثارة البلبلة من خلال المحاكمة! ذلك أن الشكل الموضوعى للسرد لم يكن يرغم القراء فقط على إدراك الأشياء على نحو مختلف - أى "بدقة فوتوغرافية"

كما كان يُقال آنذاك - بل كان يضعهم في حيرة غريبة ومدهشة فيما يخص حكمهم على الرواية. وبما أن التقنية الجديدة انتهكت إحدى قواعد الجنس الروائي القديمة، وهي انطواؤه الدائم على حكم أخلاقي مضمون ومحافظ على المعنى نفسه في مختلف أشكاله يصدره السارد على الشخصيات، فقد أمكن لرواية فلوبير Flaubert أن تثير بكيفية جذرية وجديدة قضايا تتعلق بممارسة الحياة أقصت تماماً خلال المرافعات عنصر التهمة الأصلي، أي اللاأخلاقية المزعومة في الرواية. وهذا ما حث المحامي على تبنّي موقف الهجوم المعاكس، حيث طرح سؤالاً انقلب بموجبه تجريح الرواية، بوصفها لا تعدو كونها "قصةَ خيانات امرأةٍ قرويةٍ"، ضد المجتمع الفرنسي نفسه، وهو: ألم يكن واجبًا أن يكون عنوان الروايةِ الفرعي هو بالأحرى: "قصة التربية المعتمَدة غالبًا في الأرياف"[١٤١]؟ أما السؤال الذي ضمّنه المدّعي العامُّ قوةَ مرافعته كلَّها، فقد ظل بدون جواب : "من يستطيع إدانة هذه المرأة في الكتاب؟ لا أحد. هي ذي الخلاصة: فالكتاب لا يتضمن أية شخصية تقوم بإدانة المرأة. وإذا عثرتم في صفحاته على شخصية عفيفة وحكيمة واحدة ووجدتم فيها مبدأ أخلاقيًا واحداً يتم باسمه التنديد بالخيانة الزوجية، فسأكون قد تجنيت على هذا الكتاب"[١٤٢].

ولئن كانت الرواية لا تتضمن أية شخصية قمينة بتوبيخ إيما بوفاري Emma Bo-vary 68 ولا تدافع عن أي مبدإ أخلاقي تتم باسمه إدانتها، أفلا يكون "مبدأ الأمانة الزوجية" وكذا "الرأي العام" وأفكاره الجاهزة وسلّمه القيمي و"الشعور الديني" ما تَمَّ وضعُه ثانية موضع بحث وسؤال؟ فما هو هذا المحفل القانوني المؤهَّل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك - وهي "الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة" - قد فقدت صلاحية الحكم عليها[١٤٣]؟ إن هذه الأسئلة، الصريحة أوالمضمرة، لا تنمّ إطلاقًا عن افتقار المدّعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية، بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فنّي جديد والذي استطاع، بسبب فرضه "طريقة مختلفة لإدراك الأشياء"، أن يحرر القارئ من بداهة أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها. وإذا كانت التقنية الموضوعية والحيادية للسرد لم تتح أية فرصة لإدانة الرواية بإباحية مؤلفها، فإن ذلك يعتبر نوعًا من الفضيحة. لذلك، فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبير Flaubert وإدانة المدرسة الأدبية المفروض تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معيارًا أدبيًا

جديداً لم يكن معهوداً من قبل: "فحيث إنه لا يجوز، بحجة وصف الأخلاق أو الطباع المحلية، أن يصور الكاتب أفعال وأقوال ومواقف شخصياته المنحرفة، وحيث إن مذهباً كهذا، إذا طبق على أعمال الفكر وعلى نتاجات الفنون الجميلة، يؤدى إلى واقعية تنفى الجمال وتنكر الفضيلة وتنتهك، بتأليفها أعمالاً مهينة للذوق والعقل، حرمة الآداب العامة والأخلاق الفاضلة، فإنّ ...."(١٤٤).

هكذا إذن أمكن لعمل أدبى أن يقطع مع توقع قرائه باستعماله شكلاً جماليًا جديداً وأن يجعلهم يواجهون أسئلة لم تجب عنها الأخلاق التى يضمنها الدين والدولة فى فرنسا. ولا بأس من التذكير هنا، عوض مضاعفة الأمثلة، بأن عصر الأنوار، وليس بريخت Brecht ، هو أول من أكد وجود علاقة تَضَادٍ وتنافرٍ بين الأدب ونظام الأخلاق القائم. يثبت ذلك شلر Schiller الذى ينكر صراحة الوظيفة الأخلاقية للمسرح البورجوازى: "فقوانين المسرح تبتدئ هناك حيث تنتهى قوانين المجتمع"(١٤٥). بيد أن العامل الأدبى يمكنه أيضًا أن يقلب العلاقة بين السؤال والجواب وأن يجعل القارئ يواجه فى الحقل الفنى واقعاً جديداً كثيفًا لا يمكن بعدُ فهمه تبعًا لأفق توقع معين، وهى إمكانية تطبع أكثر مراحل تطور الأدب جدةً، ألا وهى مرحلة الحداثة. وتعتبر "الرواية الجديدة" فى الأدب الفرنسى مثالاً لذلك بما هى شكل فنّى حديث أثار جدَلاً شديداً ويمثّل، حسب تعبير إدجار ويند Edgard Wind ، حالةً مفارقةً "حيث يُقَدَّمُ الحلُّ ويتعين البحث عن المشكلة حتى يكون ممكنًا فهمُ الحلّ من حيث هو حلٌّ"(١٤٦). عندئذ، يكفّ القارئ عن كونه أول من يخاطبه العمل ليصبح شخصًا ثالثًا مفتقراً إلى الحلّ يلزمه، فى مواجهة واقع لم يدرك بعدُ معناه، أن يبحث بنفسه عن الأسئلة التى ستكشف له عن طبيعة إدراك العالم وعن نوعية المشكلة الأخلاقية اللتين يستهدفهما الجواب الذى يقدمه الأدب.

والخلاصة هى أنه ينبغى البحث عن أثر الأدب ودوره النوعيين فى سياق الحياة الاجتماعية هناك ، حيث لا يُنظر بالذات إلى الأدب من حيث كونه فنًا ذا وظيفة تصويرية. إن البحث عن تلك اللحظات التاريخية التى أمكن فيها لأعمال أدبية أن تؤدى إلى انهيار مقدسات الأخلاق السائدة أو أن تمنح القارئ قواعد يسترشدها فى حياته اليومية، أى حلولاً أخلاقية جديدة أمكن لجميع القراء إقرارها فيما بعد لتصبح واقعًا مكرّسًا اجتماعيًا ، إن هذا البحث كفيل بأن يفتح أمام التاريخ الأدبى آفاقًا كلها تقريباً جدة

وأصالة. فمن الممكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية إذا كَفَّ تاريخ الأدب عن الاقتصار على تكرار سير "التاريخ العام" كما ينعكس على الأعمال الأدبية، وأظهر، عبر مسار "التطور الأدبي"، وظيفة "الإبداع الاجتماعي" النوعية التي يضطلع بها الأدب، مساهمًا بذلك مع باقي الفنون والقوى الاجتماعية الأخرى في تحرير الإنسان من إكراهات الطبيعة والدين والمجتمع.

ولعل هذه المهمة تسمح للباحث الأدبي، القافز من فوق ظله، بالكفّ أخيراً عن التهرب من التاريخ. ولا شك في أنها كذلك تجيب عن سؤال الغايات والتبريرات الذي مازال بإمكان الدراسة التاريخية للأدب أن تطرحه اليوم من جديد.

الهوامش (*)

(١) يُقصد بـ"الفيلولوجيا" فى التقليد الجامعى الألمانى دراسة اللغات والآداب (انظر الهامش ٢٣).

(٢) استفدت فى هذا النقد من دراسة م. ڤيرلى M. Wehrl "معنى ولا معنى التأريخ الأدبى" (١٩٦٧). كما اطلعتُ على الأعمال الآتية الصادرة قبل ١٩٦٧ والمتعلقة بمسألة التأريخ الأدبى:

ر. ياكوبسون R. Jacobson "عن الواقعية فى الفن" (١٩٢١)،

ڤ. بنيامين W. Benjamin "تاريخ الأدب وعلم الأدب" (١٩٣١)،

ر. ويليك R. Wellek "نظرية التأريخ الأدبى" (١٩٣٦)،

ر. ويليك R. Wellek "مفهوم التطور فى التأريخ الأدبى" (١٩٦٥)،

ڤ. كراوس W. Krauss "تاريخ الأدب باعتباره مهمة تاريخية" (١٩٥٠)،

ر. بارت R. Barthes "تاريخ أم أدب" (١٩٦٠).

(٣) انظر مثلاً ر. ويليك R. Wellek (١٩٣٦)، وكذلك ر. ويليك R. Wellek وأ. وارين A. Warren "نظرية الأدب" (١٩٦٦): "إن أغلب كتب تاريخ الأدب الموثوق بها هى إما تواريخ حضارية وإما مجموعة أبحاث نقدية. فالأولى تواريخ فعلاً، لكنها لا تؤرخ للفن. والثانية تتحدث فعلاً عن الفن، ولكنها ليست تواريخ" (ص ٢٢٩).

(٤) يقول چورچ جُتفريد جيرڤنس Georg Gottfried Gervinus عن بعض تواريخ الأدب: "لعل هذه الكتب تمتلك أنواعًا من الفضل كثيرة. لكنها، من منظور علم التاريخ، لا قيمة لها. فهى تُتابع زمنيًا مختلف الأجناس الأدبية وتصفّف الكتّاب حسب الترتيب الزمنى – كما يصفّف البعض الآخر عناوين الكتب – ويحاولون كيفما اتفق تمييز المؤلفين والأعمال. والحال أن هذا ليس تاريخًا حقًا بقدر ما هو بالكاد طيف تاريخ"(١٩٦٢).

(٥) شلر Schiller : "ما هو التاريخ العام وما هى الغاية من دراسته؟".

(٦) نشرت لأول مرة فى ١٨٥٧ .

(*) **ملاحظات المترجم :** نظراً لأن جميع الكتب والمقالات تقريبًا ، التى تمت الإحالة إليها مؤلفة بالألمانية وصادرة عن دور نشر ألمانية ، مما يجعل اطّلاع القارئ العربى عليها متعذراً ، ولأن المترجم الفرنسى ذكر عناوينها بالألمانية مقرونة بترجمتها إلى الفرنسية ، فسنقتصر على ترجمتها (أى العناوين) من الفرنسية إلى العربية ، مع ذكر سنة الصدور فقط . وقد اعتمدت نفس الإجراء بالنسبة لعناوين الكتب بالإنجليزية والفرنسية ، حيث اكتفيت بذكرها مترجمة إلى العربية ومرفقة بتاريخ صدورها .

(٧) انظر الهامش (٤) .

(٨) يقول هومبولد (١٩٦٠) Humboldt "هكذا حققت بلاد اليونان فكرةَ شخصيةٍ قوميةٍ لم توجد من قبل ولن توجد أبداً من بعد. وكما أن سرَّ كُلِّ وجودٍ يكمن فى شخصيته، فإن جميع تطور البشرية فى التاريخ العام يتمّ تبعًا للتأثيرات التى تزاولها وتخضع لها الشخصية، وتبعًا لدرجة تقدّمها وتحررها وأصالتها"(ص ٦٠٢).

(٩) انظر الهامش (٤) .

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه.

(١٣) "الحقيقة والمنهج: أساس تأويلية فلسفية" (١٩٦٠): "كانت المدرسة التاريخية هى الأخرى تعرف أن لا وجود بالأساس لتاريخ آخر غير التاريخ العام، لأن دلالة الخاص لا تتحدد إلاّ انطلاقًا من الكل. فكيف يمكن للباحث، الذى يعمل تجريبيًا والذى لن يدرك الكلّ أبداً، أن يحلّ هذه المسألة من غيرأن يتخلى عن حقوقه لصالح الفيلسوف وقبلياته التعسفية؟" (ص ١٨٧).

(١٤) انظر الهامش (٤) .

(١٥) "لقد عاش أدبنا زمنه. وإذا كان لا ينبغى للحياة أن تتوقف فى ألمانيا، فيلزمنا أن نحثّ المواهب التى لم يعد لها هدف تقصده على أن تهتم بالعالم الواقعى وبالدولة، هناك حيث ينبغى لروح جديدة أن تُنْفَخَ فى مادة جديدة".

(١٦) إن جِرفنس Gervinus ، فى المقدمة التى وضعها لتاريخه والتى دافع فيها عن تاريخية "عصر الأنوار" ضد تاريخيته الرومانسية، يناقض هذه القاعدة الأساس ويبتعد بوضوح بالنسبة "للأسلوب الموضوعى الصارم الذى يتّبعه معظمُ مؤرخى الحاضر".

(١٧) "عن مراحل التاريخ الحديث"، ١٩٤٠، (ص ١٤١).

(١٨) "بيد أنه إذا افترضنا (...) أن كل جيل يتجاوز تمامًا الجيل الذى سبقه وأن آخر جيل يكون دائمًا محظوظًا، بينما تنحصر وظيفة الأجيال السابقة فى كونها سنداً له – فإن هذا سيعنى أن الله اقترف ظلمًا" (نفسه).

(١٩) يقترح شلر Schiller (مرجع سابق)، فى معرض تحديده لمهمة "المؤرخ العام"، أن يتبنّى هذا الأخير منهجًا يسمح له بأن يؤجل مؤقتًا المبدأ الغائى، ذلك لأن "تاريخ العالم حسب هذا المبدإ ما زال مطلبًا منتظراً لن يتحقق إلاّ فى نهاية البشرية". وهذا المنهج نفسه ينظر إلى العلم التاريخى من حيث هو نوع من "تاريخ الآثار": فالمؤرخ، فى دراسته للتاريخ العام، "يرجع، انطلاقًا من الوضع الراهن للعالم، إلى أصل الأشياء"، وذلك بإبرازه، من بين الأحداث، تلك التى ساهمت أساسًا فى تشكيل العالم الراهن. وبعد ذلك، يستطيع هذا المؤرخ، بانتهاجه العكسى للسبيل الذى اختطّه، الكشف عن العلاقة بين الماضى والوضع الراهن للعالم، أى "التأريخ للعالم".

(٢٠) إذا أقررنا مع فوستيل دى كولانج Fustel de Coulanges على المؤرخ أن يتخلص نهائيًا من كل ما يعرفه عن التطـور السابق للتاريخ حين يكون بصدد عرض حقبة ماضية، فإن النتيجة التى سنستخلصها هى لا عقلانيةُ تَحَقُّقٍ حَدْسيٍّ عاجزٍ عن توضيح الشروط النوعية لحقبته الخاصة وقبلياتها. ولقد انتقد ڤالتر بنيامين Walter Benjamin هذا التصور، من زاوية المادية التاريخية، متجاوزًا بلا شعور منه موضوعية التصور المادى للتاريخ. انظر "أطروحات حول فلسفة التاريخ" (١٩٥٥).

(٢١) انظر الهامش (٨) .

(٢٢) نفسه: "إن على المؤرخ الجدير بهذا الاسم أن يعرض كل حدث من حيث هو جزء من كل أو أن يعرض، والأمر سيان، شكل التاريخ نفسه من خلال كل حدث".

(٢٣) إن هذا التفريق بين التاريخ والنقد الأدبى يتضح أكثر فى التعريف الذى يعطيه س. جروبر C. Grober للفيلولوجيا: "إن موضوع الفيلولوجيا الخاصُّ هو تجليات الفكر البشرى من خلال لغة لم يعد ممكنًا بعد فهمها مباشرة، ومن خلال الأعمال الكبرى التى أنتجها سابقًا ضمن نسق الخطاب الفنى". انظر "عناصر الفيلولوجيا اللاتينية"، ١٩٠٦، ص ١٩٤ .

(٢٤) راجع فى هذا الصدد ف. كراوس W. Krauss (١٩٥٠) و ف. بنيامين W. Benjamin (١٩٣١) الذى يقول: "إن هذا المستنقع هو المأوى الذى يختبئ فيه أفعوان الجمالية السكولائية ذو الرؤوس السبعة: القدرة الإبداعية والتعرف الحدسى واللازمنية وإعادة إبداع العمل والتشارك الوجودى فى العمل والوهم واللذة الفنية" (ص ٤٥٣) .

(٢٥) راجع فى هذا الصدد ر. ويليك R. Wellek (١٩٦٥)، ص: ١٩٣ والهامش (١) .

(٢٦) يوضح ف. كراوس W. Krauss (١٩٥٠، ص. ١٧ وما يليها)، بالاعتماد على حالة إ. ر. كورتيوس E. R. Curtius ، مدى خضوع هذا المثل العلمى الأعلى لفكر ستيفان چورچ Stefan George وحلقته.

(٢٧) "الأدب الأوربى والقرون اللاتينية الوسطى" (١٩٤٨، ص ٤٠٤).

(٢٨) ماركس Marx – إنجلز Engels "الأعمال الكاملة" (١٨٤٥ – ١٨٤٦).

(٢٩) ڤيرنر كراوس Werner Krauss (١٩٥٩، ص ٢٦ – ٦٦).

(٣٠) كريل كزك Karel Kosik "النظرية ٢" (١٩٦٧، ص ٢١ – ٢٢).

(٣١) هنس بلومنبرك H. Blumenberg "محاكاة الطبيعة" سوابق فكرة الإنسان المبدع" (١٩٥٧، ص. ٢٦٧ – ٢٧٠).

(٣٢) نفسه ص ٢٧٦ .

(٣٣) نفسه، ص ٢٧٠ : "إن لا طبيعية القرن التاسع عشر يحملها الإحساس بأن إبداعية الإنسان الأصيلة لا يمكنها أن تمتد بحرّية ضمن الحدود غير المحتملة للإكراهات الطبيعية. فالحساسية الجديدة المتولدة عن إيديولوجية العمل تقف ضد الطبيعة، مما جعل أ. كونت A. Comte ينحت كلمة "لاطبيعة" وجعل ماركس Marx وإنجلز Engels يتحدثان عن "لا فيزياء".

(٣٤) كاريل كزك Karel Kosik، مرجع سابق، ص ١١٦ .

(٣٥) أبرز مثال على ذلك هو تأويل إنجلز Engels لموقف بلزاك Balzac في الرسالة التي بعثها إلى مارجريت هاركنس Margaret Harkness (١٨٨٨)، القائم على البرهان الآتي: "إن ما اعتبره أحد النجاحات الباهرة للواقعية هو أن يُجْبَرَ بلزاك Balzac على التصرف ضد ميولاته الطبقية الخاصة وضد انحيازاته السياسية، وأن يَعتبر تدهورَ نبلائه الأعزاء أمراً محتوماً، وأن يصورهم في رواياته كمخلوقات لا تستحق سوى هذا المصير، وأن يرى رجالَ المستقبلِ الحقيقيين هناك فقط حيث كان ينبغي رؤيتهم في ذلك العصر..."، ماركس K. Marx وإنجلز F. Engels (١٩٦٧، ج. ١، ص. ١٥٩). فإن "يُجْبِرَ" الواقعُ الاجتماعيُّ بلزاك Balzac على التصوير الموضوعي للمجتمع الفرنسي بطريقة تخالف مصالحه الطبقية الخاصة هو مخاتلة تُسْقِطُ عن الواقع المادي قدرته غير المباشرة على إنتاج أعمال أدبية (مثلما هو الأمر بالنسبة لـ "حيلة العقل" عند هيجل Hegel فباسم "نجاح الواقعية الباهر هذا"، أمكن للتاريخ الأدبي الماركسي أن يدرج في خانة "الأدب التحرري" كُتَّابًا محافظين مثل جوته Goethe أو والتر سكوت Walter Scott .

(٣٦) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، مرجع سابق، ج. ١٣، ص ٦٤٠ .

(٣٧) انظر "مساهمات في تاريخ الجمال"، (١٩٥٤).

(٣٨) نفسه، ص ٤٢٤ .

(٣٩) "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، ص ٦٤١ .

(٤٠) "إن "الخاصية الكلاسيكية" لا تنتج إذن عن مراعاة "قواعد" شكلية، وإنما عن قدرة العمل الفني على التعبير عن مواقف الإنسان الأكثر خصوصية ونمطية بأكثر الأساليب فردية ورمزية"، مرجع سابق، ص ٤٢٥ .

(٤١) سبق لـ بريخت Brecht أن سخر من "الخاصية الشكلانية" للنظرية الواقعية التي نزّلت "الشكل في عدد قليل من روايات القرن الماضي البورجوازية "في منزلة "المعيار". انظر "الماركسية والأدب"، ١٩٦٩، ص ٨٧ – ٨٩ .

(٤٢) انظر "مساهمات في تاريخ الجمال"، ص ٤١٩ .

(٤٣) نقلاً عن لوكاش Lukàcs، مرجع سابق، ص ١٩٤ – ١٩٦ .

(٤٤) انظر مقدمة جولدمان Goldmann لكتابه الإله الخفي "Le Dieu caché" (١٩٥٩)، وكذا لكتابه من أجل سوسيوجية الرواية "Pour une sociologie du roman"، ١٩٦٤، ص ٤٤ وما يليها.

(٤٥) راجع بهذا الصدد النقد الذي وجهه ف. متنشڤاي W. Mittenzwei (١٠، ١٩٦٨، ص ٣١) إلى لوكاش Lukàcs بسبب إخلاله بمبدإ الجدلية الناجم عن إعلائه من قيمة هذه الوحدة: "إن الجدلية الماركسية تنطلق من التناقض الذي تنطوي عليه الوحدة بين الجوهر والظاهر".

(٤٦) لهذا السبب، فإن مفهوم "الكلية التكثيفية"، في نظرية "الانعكاس" كما تصورها لوكاش Lukàcs، يقتضي تلازمه الحتمي مع مفهوم "فورية الإدراك": فالواقع الموضوعي يتم التعرف عليه بدقة من خلال العمل الفني حين يتعرف فيه "المتلقي" (سواء كان قارئًا أو سامعًا أو مشاهداً) على نفسه. انظر "قضايا الواقعية"، ١٩٥٥، ص. ١٣ وما يليها. فمن أجل أن ينتج العمل الفني أثراً ما، يتعين على الجمهور أن يتملك قبليًا التجربة الكلية والمضبوطة للواقع الذي لا تتميز صورته المعبّر عنها في هذا العمل إلاّ تدريجيًا بما هي انعكاس له أكثر أمانة واكتمالاً.

(٤٧) انظر كاريل كزك K. Kosik، مرجع سابق، ص ١٢٣ .

(٤٨) "دراسات حول عصر الأنوار فى ألمانيا وفرنسا"، ١٩٦٣، ص ٦.

(٤٩) انظر الملحق فى آخر كتابه "واقعية بدون ضفاف، ١٩٦٣، ص ٢٥٠ .

(٥٠) مرجع سابق، ص ١٣٨ - ١٣٩ . وبهذا الصدد، يمكننا التذكير بقول ماركس Marx فى "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسى": "إن العمل الفنى، مثله مثل أى عمل منتَج، يخلق جمهوراً متلقياً للفن وقادراً على أن يتمتع بالجمال. فالإنتاج إذن لا ينتج فقط موضوعاً للذات، بل كذلك ذاتاً للموضوع"(ص ٦٢٤).

(٥١) نفسه، ص ١٤٠ .

(٥٢) نفسه، ص ١٤٨ .

(٥٣) أحيل هنا على نص ماركس Marx الشهير المتعلق بـ"تنمية الحواس الخمس كنشاط للتاريخ العام كله إلى غاية اليوم"، ١٨٤٤، ص ١١٩ .

(٥٤) من الأعمال التى ترجمت إلى الألمانية: "مقالات فى نظرية الأدب وتاريخه" (بوريس إيخنبوم Boris Eichenbaum، ١٩٦٥) و"الأساليب الفنية فى الأدب والتطور الأدبى" (يورى تينيانوف Iouri Tynianov، ١٩٦٧) و"نظرية السرد" (ڤيكتور شكلوڤسكى Victor Chklovski، ١٩٦٧). وقد ترجم تزڤتان تودوروف Tzvetan Todorov إلى الفرنسية بعض النصوص الشكلانية ، وقدّم لها فى كتاب "نظرية الأدب : نصوص الشكلانيين الروس" "Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes"، ١٩٦٥ .

(٥٥) عرفت هذه العبارة المشهورة، التى أطلقها شكلوڤسكى Chklovski فى ١٩٢١، تعديلاً فى وقت لاحق، حيث تولّد عنها مفهوم "النسق الجمالى" التى تضطلع فيه كل تقنية فنية بوظيفة محددة. انظر ڤ. إيرليك V. Erlich، ١٩٦٤، ص ٩٩ .

(٥٦) إن كلمة Dichtung الألمانية - التى يعتبر مدلولها أقوى من مدلول كلمة Poésis الفرنسية، والتى تشمل جميع أجناس الإبداع الأدبى بحصر المعنى (الغنائى والمسرحى والملحمى والسردى) - تتعارض عادة مع كلمة Literatur ، وهى مفهوم ذو مدلول جد واسع يشمل - فى آن واحد - "الشعر" (Dichtung) وجميع ميادين الكتابة الأخرى (نظرية الأدب والنقد الأدبى والفلسفة والتاريخ والصحافة ...) [ملاحظة المترجم الفرنسى] .

(٥٧) ("العلاقة بين الوسائل المستعملة من أجل تنظيم الموضوع والوسائط الأسلوبية عامة" ١٩١٩)، نقلاً عن ب. إيخنبوم B. Eichenbaum مرجع سابق، ص ٤٧ .

(٥٨) ب. إيخنبوم B. Eichenbaum، مرجع سابق، ص ٤٧ .

(٥٩) نفسه، ص. ٤٦ ، ى. تينيانوف I. Tynianov "الظاهرة الأدبية" و "عن التطور الأدبى"، مرجع سابق.

(٦٠) ى. تينيانوف I. Tynianov و ر. ياكوبسون R. Jakobson "قضايا البحث الأدبى واللسانى"، ١٩٦٦ .

(٦١) يعوّض ى. تينيانوف I. Tynianov (مرجع سابق) مفهوم "التقليد" المركزى فى التاريخ الأدبى القديم بمفهوم "التطور" الذى يتم بواسطة "تتابع الأنساق".

(٦٢) يُعتبر إ. كوزيريو E. Coseriu بالتخصيص مَنْ دافع عن هذا المبدإ فى حقل اللسانيات.

(٦٣) "هموم باحث فيلولوجي". وقد حاول ر. جييت R. Guiette في سلسلة من المقالات المجدِّدة (خاصة في "قضايا الأدب"، ١٩٦٠)، وبواسطة منهج أصيل يجمع بين النقد الجمالي والمعرفة التاريخية، أن يفتح منفذاً جديداً إلى التقليد الأدبي. ويقوم على مبدإ (ضمني في نصوصه المنشورة) ثابت، وهو أن "أكبر عيوب الباحثين الفيلولوجيين اعتقادهم أن الأدب إنما يؤلَّف من أجلهم".

(٦٤) هذه الأطروحة هي أحد الأسس التي بنى عليها چيتان بيكون Gaetan Picon كتابه "مقدمة لـ جمالية الأدب"، ١٩٥٣ . انظر ص ٩٠ وما يليها.

(٦٥) في نفس المضمار، كتب ڤ. بنيامين W. Benjamin في ١٩٣١: "لا يتعلق الأمر بعرض الأعمال الأدبية في سياق زمنها، بل بعرض الزمن الذي يدركها من خلال زمن نشأتها، أي زمننا نحن. هكذا يصبح الأدب "أورغانون" التاريخ، وتكون مهمة التاريخ الأدبي هي العمل على أن يصبح الأدب كذلك، وليست هي جعله حقلاً مُختصاً بالتاريخ" (مرجع سابق، الهامش ١، ص ٤٥٦ .

(٦٦) باستثناء الإشارة الصريحة إلى السياق الهيجيلي أو الماركسي، فإن الصفة " "dialectique تطابق دائماً في الترجمة إلى الفرنسية صفة " "dialogisch الألمانية، أي ما يكون في شكل الحوار أو يتم في الحوار وبالحوار. فالأمر يتعلق إذن بالجدلية في مدلولها الأصلي، أي تشكيل المعنى في الحوار بالحوار. [ملاحظة المترجم الفرنسي] .

(٦٧) "فكرة التاريخ"، ١٩٥٦، ص ٢٢٨ .

(٦٨) بخصوص هذه النقطة، أتبنَّى رأي أ. نيزن A. Nisin في معرض نقده للنزعة الأفلاطونية الملازمة للمناهج الفيلولوجية، تلك التي تقوم على اعتبار العمل الأدبي ذا ماهية لازمنية واعتبار وجهة نظر الباحث الفيلولوجي لازمنية: "فلئن كان العمل الفني لا يمكنه تجسيد ماهية الفن، فلا يمكنه كذلك أن يكون موضوعاً نستطيع رؤيته، حسب القاعدة الديكارتية، "من غير أن نُضَمِّنَهُ أي شيء من عندنا ما عدا ما يمكن انطباقه بلا تمييز على جميع الموضوعات" " ("الأدب والقارئ"، ١٩٥٩، ص ٥٧).

(٦٩) چيتان بيكون Gaetan Pican ، مرجع سابق، ص. ٣٤ . وهذا التصور لخاصية الحوارية في العمل الفني نجده أيضاً عند مالرو Malraux ("أصوات الصمت") ونيزن Nisin وجييت Guiette . وهذا دليل على راهنية علم الجمال الفرنسي الذي أنا على وعي بكوني مديناً له بالشيء الكثير والذي يستمد أصوله، في آخر المطاف، من أطروحة شعرية ڤاليري Valéry الشهيرة: "تنفيذ القصيدة هو القصيدة".

(٧٠) انتبه پ. شٹوندي P. Szondi بحقٍّ إلى الفرق الجوهري بين علم الأدب وعلم التاريخ. انظر "عن المعرفة الفيلولوجية" (١٩٦٧)، ص. ١١: "لا ينبغي أن يكون هدف أي تفسير أو أية دراسة نقدية أسلوبية هو أن نجعل من القصيدة وصفاً تكمن قيمته في ذاته. فحتى أقلّ القرّاء نقداً سيريد مقابلته بالقصيدة ولن يفهمه إلاّ إذا تحول من الإثباتات التي يتضمنها إلى التحقيقات التي انبثق منها".

(٧١) رينيه ويليك René Wellek ، ١٩٣٦، مرجع سابق، ص ١٧٩ .

(٧٢) نقلاً عن رينيه ويليك René Wellek ، نفسه، ص ١٧٩ وما يليها.

(٧٣) ج. بوك G. Buck "التمرن والتجربة" (١٩٦٧)، ص ٥٦ .

(٧٤) ڤ. د. شتمبل W. D. Stempel "من أجل وصف الأجناس الأدبية"، ضمن "أعمال المؤتمر العالمي الثاني عشر للسانيات اللاتينية" (١٩٦٨)، وكذا "مساهمة في اللسانيات النصية" (١٩٧٠).

(٧٥) أحيل، في هذا الصدد، على دراستي: "الأدب القروسطي ونظرية الأجناس"، مجلة Poétique ، ١، ١٩٧٠ ، ص ٧٩ - ١٠١ .

(٧٦) حسب تأويل هـ. ي. نويشافر H. J. Neuschäfer في "معنى الباروديا في د.ك."(١٩٦٣).

(٧٧) حسب تأويل ر. ڤرنن R. Warning في "تريستام شاندي وجاك القدري" (١٩٦٥).

(٧٨) حسب تأويل ك. هـ. شتيرله K. H. Stierle في "الغموض والشكل" (١٩٦٧).

(٧٩) بخصوص هذا المفهوم المستوحى من هوسرل Husserl ، راجع ج. بوك G. Buck ، مرجع سابق، ص. ٦٤ وما يليها.

(٨٠) استفدت هنا من نتائج النقاش حول شكل Kitsch باعتباره حداً أقصى لمقولة علم الجمال، هذا النقاش الذي دار في المؤتمر الثالث لمجموعة البحث في "الشعرية والتأويلية". انظر الكتاب الجماعي الذي صدر تحت إشرافي بعنوان: "حين تكفّ الفنون عن كونها جميلة" (١٩٦٨). إن ما يميز هذا الشكل أيضًا وكذا الموقف "المبتذل" الذي يمثله الفن المرصود للتسلية هو "افتراضه قبليًا أن حاجات المستهلك قد لبّيت" (پ. بيلن P. Beylin) وأن التوقع المستجاب له يصبح معيار النتاج" (ڤ. إيزر W. Iser) أو أن "العمل يبدو كحلّ لمعضلة، بينما هو لا يحلّ ولا يطرح أية معضلة" (م. إمضال M. Imdahl) ، مرجع سابق، ص ٦٥١ - ٦٥٧

(٨١) وكذا إنتاج الورثة. انظر في هذا الشأن ب. توماشيڤسكي B. Tomachevski ضمن "نظرية الأدب"، ترجمة وتقديم ت. تودورڤ T. Todorov ، الهامش ٥٣، ص. ٣٠٦ : "إن ظهور موهبة ما يعني دائمًا حصول تطور أدبي يلغي المعيار السائد ويكرس الأساليب والأشكال التابعة إلى حينئذ (...). إن الورثة يكررون نظامًا مستهلكًا من الأساليب أصبح، بعد أن كان أصيلاً وثوريًا، مقولبًا وتقليديًا. هكذا إذن يقتل الورثة أحيانًا ولمدة طويلة أهلية المعاصرين إلى إدراك القوة الجمالية للنماذج التي يقلدونها، محقّرين بذلك أساتذتهم".

(٨٢) ر. إسكاريت R. Escarpit "سوسيولوجية الأدب" (١٩٦٤)، ص ١١٠ .

(٨٣) نفسه، ص ١١١ .

(٨٤) نفسه، ص ١٠٧ .

(٨٥) لقد وضح هذه الجوانب منهج إيرك أويرباخ Erich Auerbach ذو النزعة السوسيولوجية الأكثر طموحًا، حيث درس مختلف القطائع التي وقعت في علاقة المؤلفين بقرّائهم. انظر في هذا الصدد آراء ف. شالك F. Schalk الذي نشر بعض أعمال أويرباخ Auerbach (١٩٦٧)، ص ١١ وما يليها.

(٨٦) انظر في هذا الصدد هـ. ڤاينرش H. Weinrich "من أجل تأريخ أدبي للقارئ" (١٩٦٧)، وهو محاولة تلتقي تمامًا مع مشروعي، لأنها صدرت عن نفس النية المتمثلة في ضرورة الاهتمام المنهجي بمنظور القارئ في التأريخ الأدبي ، مثلما استبدلت لسانيات المرسَل إليه باللسانيات التقليدية المبنية على المرسِل .

(٨٧) ضمن الأعمال الكاملة لـ جوستاف فلوبير Gustave Flaubert ، ١٩٥١، ص ٩٩٨ : "لقد عرفت آخر سنوات لوى فيليب Louis – Philippe التجليات الأخيرة لروح ما زالت تثيرها منتجات الخيال. لكن الروائى الجديد كان فى مواجهة مجتمع في غاية الابتذال، أو بالأحرى مجتمع فى منتهى التقهقر والشراهة، لا يأنف سوى من التخيل ولا يُحبُ سوى التملك".

(٨٨) انظر نفس المرجع، ص ٩٩٩ ، وكذا صك الاتهام ونص المرافعة ونص الحكم، ص ٦٤٩ – ٧١٧، وخاصة ص ٧١٧ . أما بخصوص رواية فانى Fanny ، فيرجع إلى إ. مونتيجوت E. Montégut "الرواية الحميمة للأدب الواقعى" (١٨٥٨)، ص ١٩٦ – ٢١٣، وخاصة ص ٢٠١ وص ٢٠٩ وما يليها.

(٨٩) حسب بودلير Baudelaire ، نفس المرجع، ص. ٩٩٦ : "(...) فمنذ وفاة بلزاك Balzac (...) تراجع حب الاطلاع على الروايات ...".

(٩٠) راجع فى هذا الشأن التحليل الرائع للناقد المعاصر إ. مونتيجوت E. Montegut ، الذى وضح بدقة كيف أن عالم رواية فيدو Feydeau الجاهز وشخصياتها هو من مميزات شريحة القرّاء الذين يقطنون "بين حارة لابورس La Bourse وشارع مونمارتر "Montmartre (نفس المرجع، ص ٢٠٩) والذين "يستهلكون كحولاً شعريًا" و "يعجبهم أن يتم التعبير شعريًا عن مغامراتهم البذيئة بالأمس وعن مشاعرهم المبتذلة غدًا" (ص. ٢١٠) و"يدمنون "عبادة المادة" – ويقصد إ. مونتيجوت Montegut بذلك "توابع "مصنع الأحلام" فى ١٨٥٨، أى "نوعًا من الإعجاب التقيّ" الذى يكاد أن يكون افتتانًا وورعًا بالأثاث والزرابى ووسائل التبرج ينبعث من كل الصفحات كعطر البتشولى" (ص ٢٠١).

(٩١) لقد حدد ف. ڤوديكا F. VodicKà بدقة متناهية المسألة المنهجية المتعلقة بالانتقال من الأثر الذى ينتجه عمل ما إلى تلقّيه منذ ١٩٤١، حيث تعرّض مبكرًا إلى قضية التحولات التى تعترى العمل الأدبى بفضل تلقياته الجمالية المتعاقبة (انظر "بنية التطور"، ١٩٦٩).

(٩٢) انظر دراستنا: "أبحاث فى الشعر الحيوانى فى القرون الوسطى" (١٩٥٩).

(٩٣) أ. ڤيناڤير A. Vinaver "بحثًا عن شعرية قروسطية" (١٩٥٩).

(٩٤) هانس چورچ جَدامر H. G. Gadamer "الحقيقة والمنهج" (١٩٦٠)، ص ٢٨٤ – ٢٨٥ .

(٩٥) نفسه ص ٢٨٦ .

(٩٦) نفسه ص ٣٥٢ .

(٩٧) نفسه ص ٢٨٩ .

(٩٨) نفسه ص ٣٥٦ .

(٩٩) ويليك Wellek ، مرجع سابق، ١٩٣٦، ص ١٨٤ و ١٩٦٥، ص ٢٠ – ٢٢ .

(١٠٠) نفسه، ١٩٦٥، ص ٢٠ .

(١٠١) نفسه.

(١٠٢) نفسه.

(١٠٣) "الحقيقة والمنهج"، ص ٢٧٤ .

(١٠٤) نفسه.

(١٠٥) نفسه.

(١٠٦) نفسه، ص ٢٩٠ .

(١٠٧) يبدو قلب العلاقة هذا بوضوح فى الفصل المعنون بـ "جدلية السؤال والجواب"، ص ٣٥١ - ٣٦٠ .

(١٠٨) نفسه، ص ٢٨٠ .

(١٠٩) نفسه، ص ١٠٩ .

(١١٠) راجع ص ١١٠ .

(١١١) مرجع مذكور، ص ٢٧٥ .

(١١٢) نفسه، ص ٢٨٠ .

(١١٣) تعرض تينيانوف Tynianov بتفصيل فى ١٩٢٧ إلى هذا البرنامج فى مقالة بعنوان: "عن التطور الأدبى"، مرجع مذكور، ص ٣٧ - ٦٠ . وحسب المعلومات التى زودنى بها ى. شتريتر J. Striedter ، فإن هذا البرنامج لم يطبق إلا جزئيًا حين تم تناول مسألة تطور البنيات خلال تاريخ الأجناس الأدبية.

(١١٤) تينيانوف Tynianov ، مرجع سابق، ص ٥٩ .

(١١٥) ى. موكاروفسكى J. Mukarovsky "يكون العمل الفنى ذا قيمة إيجابية إذا غيّر بنية المرحلة السابقة وذا قيمة سلبية إذا كرر هذه البنية دون أن يغيرها" (نقلاً عن ر. ويليك R. Wellek ، مرجع سابق، ١٩٦٣، ص ٤٢).

(١١٦) انظر ر. ويليك R. Wellek ، مرجع سابق، ص ٤٢ وما يليها.

(١١٧) هـ. بلومنبرج H. Bloomenberg "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٦٩٢ .

(١١٨) تمثيلاً للحالة الأولى، نشير إلى إعادة تقويم جيد Gide و ڤاليرى Valéry لمشروع بوالو Boileau الخاص بالضرورة الشعرية. ويمثل الحالةَ الثانيةَ الاكتشافُ المتأخِّرُ لأناشيد هولديرلين Holderlin أو لتَصَوُّرِ نوڤاليس Novalis لشعر المستقبل.

(١١٩) هكذا، فحين تم الاعتراف بشاعرية نيرڤال Nerval ذات "الرومانسية القاصرة"، بعد أن ترك ديوانه أوهام "Chimères" "أثرًا عميقًا" فى نفوس قراء هيَّأهم أثر مالارمى Mallarmé ، فإن "كبار الرومانسيين" لامارتين Lamartine وڤينيى Vigny وموسى Musset وحتى هوجو Hugo فى بعض قصائده ذات "الغنائية المتكلفة" قد تم إقصاؤهم.

(١٢٠) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٣٩٥ - ٤١٨ .

(١٢١) انظر مساهمته فى "الشعرية والتأويلية"، بعنوان: "التاريخ العام والمقاربة الجمالية"، مرجع سابق.

(١٢٢) يرجع أصل هذا المفهوم إلى هنرى فوسيون Henri Focillon فى كتابه "حياة الأشكال" (١٩٤٣) وإلى ج. كوبلر G. Kubler فى كتابه "تشكُّل الزمن: ملاحظات حول تاريخية الأشياء" (١٩٦٩).

(١٢٣) "الزمن والتاريخ"، مرجع سابق، ص ٥٣ .

(١٢٤) "الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٥٦٩ .

(١٢٥) وقد عبّر ر. ياكوبسون R. Jakobson كذلك عن هذا الاقتضاء في ١٩٦٠ في محاضرة بعنوان "اللسانيات والشعرية" ضمّنها كتابه "أبحاث في اللسانيات العامة" (١٩٦٣): "إن الوصف السانكروني لا ينظر فقط إلى الإنتاج الأدبي في حقبة معينة، بل كذلك إلى ذلك الجزء من التقليد الأدبي الذي ظلّ حيًا أو تم إحياؤه في المرحلة موضوع الدرس (...). إن على الشعرية التاريخية، مثلها مثل تاريخ اللغة، أن تُتَصَوَّرَ كبنية فوقية قائمة على سلسلة من التوصيفات السانكرونية المتعاقبة حتى تكون مفهومة الفهم الصحيح" (ص ٢١٢).

(١٢٦) ي. تينيانوف I. Tynianov ور. ياكوبسون R. Jakobson ، مرجع سابق: "إن تاريخ النسق يؤلف نفسه نسقًا آخر، بحيث تكون السانكرونية الصرفة مجرد وهم: فلكل نسق سانكروني ماضيه ومستقبله اللذان يعتبران عنصرين مترابطين من عناصر بنيته" (ص ٧٥).

(١٢٧) "تحديد الحقب والتلقّي" (١٩٥٨)، ص ١٠١ .

(١٢٨) ... وهو ما يُؤَكِّدُهُ ك. ليڤي – ستراوس C. Lévi - Strauss نفسه بكيفية غير مباشرة، لكن بليغة، حين حاول "تأويل" التحليل اللساني الذي قام به ياكبسون Jakobson لقصيدة "Les Chats" للشاعر بودلير Baudelaire بواسطة منهجه البنيوي. انظر مجلة "L'Homme" العدد ٢ (١٩٦٢)، ص. ٥ – ٢١

(١٢٩) "صورة المجتمع في الأدب الفرنسي". وقد أعيد نشرها ضمن أعماله الكاملة التي أشرفتُ مع ك. مولر داخن C. Muller - Dachn على طبعها (١٩٣٨ – ١٩٦٦).

(١٣٠) منذ ١٩٦١ .

(١٣١) كارل مانهيم Karl Manheim "الإنسان والمجتمع في عهد إعادة التنظيم" (١٩٥٨)، ص ٢١٢ وما يليها.

(١٣٢) "النظرية والواقع" (١٩٦٤)، ص ٨٧ – ١٠٢ .

(١٣٣) نفسه، ص ٩١ .

(١٣٤) نفسه، ص. ١٠٢ .

(١٣٥) لا يفرق پوپر Popper (الأعمى) بين إمكانيتي السلوك الارتكاسي الصرف والنشاط التجريبي. فإذا كانت الإمكانية الثانية هي ما يميز الموقف الانعكاسي للعلم في مقابل الموقف غير الانعكاسي للإنسان في الحياة اليومية، فينبغي إذن اعتبار الباحث "مبدعًا" يتفوق على الأعمى ويشبه بالأحرى الشاعر من حيث خلقه لتوقعات جديدة.

(١٣٦) ج. بوك G. Buck ، مرجع سابق: "إن [التجربة السلبية] لا تمارس مفعولاً تربويًا لأنها تحثنا فقط على إعادة النظر في سياق تجربتنا الماضية بكيفية تندرج معها الوقائع الجديدة في وحدة معنى موضوعي معدّلة (...)، ذلك أن موضوع التجربة لا يبدو فقط بمظهر مختلف، بل إن الوعي الذي يصنع التجربة نفسه يزاول تغيرًا مفاجئًا، بحيث تكون النتيجة الإيجابية للتجربة السلبية وعيًا بالذات. وما يتم الوعي به هو الحوافز التي وجهت التجربة إلى حينئذ والتي لم يتم إخضاعها، بما هي حوافز موجهة، للسؤال. وهكذا، تكون للتجربة السلبية أولاً خاصية تجربة شخصية تحرر الذات وتدفعها إلى تجربة جديدة نوعيًا" (ص ٧٠).

(١٣٧) يشير س. شتريتر S. Striedter إلى أن الجانب الجمالي الصرف في يوميات تولستوي Tolstoï ومقتطفاته النثرية، التي رجع إليها شكلوفسكي Chklovski في عرضه الأول لمفهوم "التباعد"، ما يزال مرتبطًا بالجانبين الأخلاقي والإبستمولوجي. "فما يهم شكلوفسكي Chklovski أولاً وفي حقيقة الأمر – خلافًا لـ تولستوي Tolstoï – هو "الأسلوب" الفني وليس مسألة افتراضاته وانعكاساته الأخلاقية" ("الشعرية والتأويلية"، مرجع سابق، ص ٢٨٨ وما يليها).

(١٣٨) فلوبير Flaubert ، الأعمال الكاملة (١٩٥١): "وهكذا، فإنها منذ هذه الغلطة الأولى، ومنذ هذه الزلة الأولى، تمجد الخيانة الزوجية وشعريتها ولذاتها. وهذا ما أعتبره أيها السادة أكثر خطورة و أكثر إباحية من الزلة نفسها" (ص ٦٥٧).

(١٣٩) إ. أويرباخ E. Auerbach "المحاكاة" Mimésis (١٩٤٦)، ص ٤٣٠ .

(١٤٠) مرجع سابق، ص ٦٧٣ .

(١٤١) نفسه، ص ٦٧٠ .

(١٤٢) نفسه، ص ٦٦٠ .

(١٤٣) نفسه، ص ٦٦٦ – ٦٦٧ .

(١٤٤) نفسه، ص ٧١٧ (نص الحكم).

(١٤٥) " المسرح كمؤسسة أخلاقية" ، المجلد الحادي عشر، ص ٩٩ .

(١٤٦) "نحو منهجة للقضايا الفنية" (١٩٢٥)، ص ٤٤٠ .

الفصل الثانى

الإنتاج والتلقى
أسطورة الأخوين العدوّين

لم يحدث أبداً في تاريخ التجربة الجمالية أن ظهر مفهوما "الإنتاج" "والتلقى" بمظهر الأخوين العدوين. إلاّ أن ما يدعو للدهشة هو إثبات أنهما، في لحظة معينة كانا كذلك بالفعل. فبمناسبة الجدل الذي دار في الستينيات حول نقد الأيديولوجيات، احتدم النقاش حول مسألة "تنازع التأويلات". وكان الغرض آنذاك هو معرفة ما إذا كان الإنتاج، بصفته عاملاً حاسماً في كل "ممارسة" اجتماعية، عاملاً أيضًا يحدد مجموع النشاط الجمالي أو كان التلقي، رغم تبعيته للإنتاج، لا يمثل شرطًا أوليًا يتوقف عليه فهم النص الأدبي.

ومن أجل التحقق من بطلان هذا السجال حول أسبقية وجهة النظر المادية أو وجهة النظر المثالية – لأن جمالية الإنتاج وجمالية التلقي مترابطتان بطبيعة الحال – كان يكفي الاحتكام إلى سلطة لا يمكن أبداً اتهامها بالمثالية، ويتعلق الأمر بـ كارل ماركس Karl Marx الذي يصادر في ١٨٥٧ في معرض وصفه الجدلي لسيرورة رواج السلع، على أن كل إنتاج يستجيب للتلقي، مثلما أن لكل استهلاك جانبه الإنتاجي. وقد استشهد ماركس Marx بمثال الممارسة الجمالية بالضبط ليوضح هذه العلاقة الجدلية، حيث قال "إن الموضوع الفني يخلق جمهوراً للفن ولمنتجاته (...) أي ذاتًا للموضوع (...). وبنفس الكيفية، يحدد الاستهلاك تدابير المنتج مادام أنه يتطلب ذاك بواسطة حاجة تعيّن له غاياته"(١). وبموجب هذه الجدلية نفسها يتدخل في حقل الرواج والتداول ما ننعته اليوم بـ"التواصل الأدبي".

ولقد تعرض نشاط الإنتاج ونشاط التلقي لنفس القدح والتشهير، بحيث تم اعتبارهما منذ عهد طويل ابنين غير شرعيين أنجبتهما الإبستمولوجيا الكلاسيكية والأنثروبولوجيا المسيحية. وقد كان على نظرية التجربة الجمالية أن تنتظر وقتًا طويلاً لتتخلص من ذلك القيد الثقيل الذي كبلت به فعْلَ ال Poïesis (*) تلك اللعنةُ التي فرضها التقليدُ التوراتي على كل عمل. وتزامنًا مع ذلك، قيد مفهوم "محاكاة الطبيعة" كل ابتكار مبدع، فيما حدّت الأفلاطونية، التي تؤمن بألاّ معرفة بدون استنباط،

(*) الإنتاج أو الإبداع . (المترجم)

من حرية فهم العمليات الإنتاجية. وقد كان ضرورياً انتظار التصور الحديث لـ Homo Faber (*) الذى أمكنه، منذ شلجر Scaliger ، نُشدان وضعية الـ Alter Deus(**) ومنذ ڤيكو Vico ، إدراك حقيقة ما أنتجه بنفسه ؛ ليتم منح نشاطى الإنتاج والتلقى حق صياغة تصوريهما النظريين الخاصين. ويؤشر التداخل بين الإنتاج والفهم (أو البناء والمعرفة)، كما قال ڤاليرى Valéry فى كتابه ("مدخل إلى منهج ليوناردو دافنشى" Introduction à la méthode de léonard de Vincy) على ولادة "إبستمية" حديثة تؤسس ضمنها العلاقةُ المشتركةُ بين الإنتاج والتلقى علمَ الجمال وعلمَ التأويل بوصفهما علمين حديثين.

بيد أننا لا نفتقر إلى شهادات متعددة تثبت العلاقة التكاملية والأخوية بين الإنتاج والتلقى قبل أن يرقيا إلى مستوى النظيرتين. وحسبى أن أشير هنا إلى بعض الأمثلة، لعل من أقدمها وصف درع أشيل Achille فى "الإلياذة" (الفصل ١٨ ، ص. ٤٧٨ وما يعقبها). فالمؤلف هوميروس يقدمه لنا بما هو نتاج عمل هيفايسطوس. أما بوويزيس الإله الماهر، فيوجه رؤية المتفرج الإنسانى لتخترق الكون كله وتجيل نظره عبر كافة حقول النشاط البشرى، ابتداءً من أكثرها نبلاً وانتهاءً إلى أكثرها تعلقًا باللعب، وهو رقصة جزيرة كريت التى تسيّج بدائرتها التعارضَ بين الحرب والسلم، بين الحفل والعمل. ويكشف لنا المثال الثانى، وهو تاريخ تفسير التوراة، كيف أن تلقى نص مقدس، بعد أن كان سلبيًا فى الأصل، قد أمكنه أن يصبح على امتداد الأحقاب تلقيًا فاعلاً ومنتجًا. أما الشروح النحوية والتأويل ونظرية المعانى الأربعة لكلام الله، فلم تكن تستهدف إعادة بناء المعنى الأصلى للنص ، بل إتاحة تطبيقه على الأحوال التاريخية للكنيسة ولكل مؤمن، وهو ما يعنى لا محالة تصوراً إنتاجيًا للنص. وبنفس الكيفية، فإن تأويل الشراح اليهود للتوراة على نحو صوفى ورمزى ساعد شعبهم على تأويل الـ doxa بطريقة جديدة تناسب معاناتهم للنفى والاضطهاد. ولهذا السبب، اعتبرت كلمة Kaballe العبرية مرادفة اشتقاقيًا لكلمة receptio (***) اللاتينية .

(*) الإنسان الصانع . (المترجم)

(**) الإله الآخر . (المترجم)

(***) الرأى السائد . (المترجم)

وبعد ذلك بكثير، أمكن للفرنسي مونتيني Montaigne أن يبتدع في مؤلفه "أبحاث" Essais ممارسة كتابية تمثل في حد ذاتها قراءة منتجة تعبّر عن تمرّس بالنص وعن تمرّس بالذات في نفس الآن، محققة بذلك اتحاداً وثيقاً بين التلقي والإنتاج. ذلك أن مونتيني Montaigne قد رقّى بُعْدَ الإنتاجِ في الكتابة إلى مقام المعرفة بالذات: "لم أصنع كتابي قدر ما صنعني كتابي. كتاب متعايش مع كاتبه، له حياته الخاصة فيما هو جزء من حياتي" (الجزء الثاني، ص ١٨١). وترابطاً مع ذلك، تصور نشاط القراءة بكونه - قبل كل شيء - فعلَ تَلَقٍّ منتج. كما حرر القارئَ ليصبح مساهماً في إنتاج معنى النص، مستبقاً بذلك شلايرماخر Schleiermacher الألماني الذي يقضي مبدأ التأويل عنده بأن القارئ أحسن فهماً للنص من الكاتب نفسه، وذلك في قوله: "القارئ الكفء هو من يكتشف نصوصاً ممتازة أخرى ضمن ما تصوره الكاتب وكتبه ومن يمنحها دلالات وأوجهاً أكثر غنى" (الجزء الأول، ص. ٢٤).

وقد حافظ شلايرماخر Schleiermacher على مبدإ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه، لقرنين بعد ذلك، أساس نظريته الهيرمينوطيقية، هذا في الوقت الذي كانت فيه الجمالية المثالية الرومانسية الألمانية تؤكد من جديد فكرة استقلال الفن، قاطعة بذلك الصلة بين الإنتاج والتلقي، بين العمل وآثار القراءة. فالفن المستقل موجود في ذاته ولا هدف له سوى التحقيق (التعبير) الذاتي للإنسان الذي ينتجه أو يتأمله. فهو ينقله إلى عالم متحرر من إكراهات العالم الواقعي ومُتَنَافٍ مع كل بعد اجتماعي، عالم لا تتلقاه سوى الذات المنعزلة لفرد هو القارئ.

وفي مقابل هذا التصور، الذي يلغي في الفن كل بعد تواصلي واجتماعي، سيكرس هيجل Hegel مبدأ "امتداد الفن إلى الآخر"، حيث يقول: "مهما حاول العمل الفني أن يبني عالماً متماسكاً وقائماً من تلقاء نفسه، فإنه، بصفته موضوعاً واقعياً، لا يوجد لذاته، بل يوجد لنا نحن، أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي به". (علم الجمال Esthétique، منشورات باسينج Bassenge، ١٩٥٥، ص ٢٧٦).

وسنصادف وجهة النظر هذه في العصر الحديث عند فيلسوف فرنسي نَدين له ولـ ڤالتر بنيامين Walter Benjamin بفضل رد الاعتبار لنظرية التلقي، التي ظل أنصار كلٍّ من المثالية والماركسية يستخفون بها إلى غاية منتصف القرن العشرين، وأقصد به چان بول سارتر Jean - Paul Sartre ، الذي شغلته هذه القضايا في أكثر صفحات كتابه

"ما الأدب ؟ Qu'est - ce que la littérature?" عمقاً وثراءً. فقد حلل جدلية العلاقة بين بعدى الإنتاج والتلقى فى الممارسة الأدبية، بين الكتابة والقراءة، على أساس أن أى كاتب لا يمكنه أن يتجاهل الفجوة بين تكون النص وقراءته: "لا يمكننى أن أكشف وأن أنتج فى آن واحد. فالإبداع يستهدف ما ليس جوهرياً بالنسبة للنشاط الإبداعى. إن الموضوع المبدَع، حتى ولو ظهر للآخرين نهائيّاً، يبدو لنا موقوف التنفيذ باستمرار؛ فباستطاعتنا دائمًا أن نغير هذا السطر أو هذا اللون أو هذه الكلمة، فهو لا يفرض نفسه أبداً "(٢). إن النص المنتَج منفلت من الذات المنتِجة التى لا تتحقق أبداً من شكله النهائى. فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه، أى نظر القارئ. ولهذا السبب، يُضطرّ الكاتب إلى التوقف ليتمكن من القراءة. فالفجوة بين الإنتاج والمادة المنتجة تحول دون إمكانية الكتابة والقراءة فى آن واحد. فلو كان الكاتب يكتب لنفسه فقط لما أمكن للنص أن يوجد بما هو موضوع. "إن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدليّا لها (...). فاتّحاد الكاتب والقارئ هو الذى يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعى ومتخيل أنتجه العقل. فلا فنّ إلاّ من أجل الآخر وبواسطة الآخر"(٣).

إن هذا الاستدلال لا يثبت فقط قولة ڤاليرى Valéry المستفزة : "لأشعارى ذلك المعنى الذى يعطيه إيّاها القارئ"، بل يستبق كذلك نظرية التلقى والتأويل التى ستتطور فى الستينيات. فالحل الجدلى الذى يقترحه سارتر Sartre لإدراك العلاقة بين الإنتاج والتلقى يفتح أمام القارئ مجال "إبداعٍ موجّهٍ"، أى ما أدعوه فى اصطلاحى الخاص "تلقياً منتجاً": "إن القارئ واعٍ بأنه يكشف ويخلق فى آن واحد، يكشف وهو يخلق ويخلق وهو يكشف"(٤). وهذه الملَكة التى يمنحها سارتر Sartre للقارئ سيحددها لاحقًا ڤولجانج إيزر Wolfgang Iser بدقة أكثر من خلال مفهوم "بياضات" النص: "لاشك فى أن الكاتب يوجه القارئ. لكنه يكتفى بتوجيهه. فالشواخص التى ينصبها يفرّق بينها الفراغ، لذلك يجب الوصل بينها وتجاوزها"(٥). أما "ميثاق المروءة بين الكاتب والقارئ" الذى يتحدث عنه سارتر Sartre (٦)، فيفترض حرية التجربة الجمالية "هكذا إذن تكشف حريتى إذ تتجلى عن حرية النص" ويضع سلفًا نظرية "النصية" موضع سؤال، هذه النظرية التى تقوم على اعتبار النص، بما هو "كتابة"، موضوعًا مطلقًا لا يساهم ضمنه القارئ فى عملية بناء المعنى، مما يعنى نسيان أن كل أدب تواصل وليس فحسب "مجموعة من الاختلافات".

ويمثل منعطف الستينيات بالنسبة لنظرية سارتر Sartre انتصاراً لمبدإ "انغلاق النص" الذي لا شك في أنه سمح بوصف أدقّ للنصوص، لكنه استتبع في الآن ذاته عودة إلى المثالية البنيوية. فإذا اعتبرنا النص نتاجاً منجزاً وتامًا ينفصل إنتاجه (ما قبل النص) كليةً عن تلقّيه (ما بعد النص) فإننا نجازف برؤية هذا النص يتفكك ويتجزأ ضمن نكوص لا متناه لـ "إنتاج نصي" مكتف بذاته. وهذا يعني أن الكتابة موضوع مثاليّ، أي واقع موجود لذاته. والحق أن هذا التصور لا يعدو كونه قلبًا لتلك العلاقة القديمة بين النص والعالم التي تصدر عن تقليد "الكتابة المقدسة". وقد أشار أومبيرتو إيكو Umberto Eco إلى هذا القلب في قوله الموجز المفحم: "لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصًا وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالمًا"(٧).

وفي نفس الوقت، تطور نقد جديد مدعوٌّ "تكوّنيًا" استهدف، إذا لم أسئ الفهم، إعطاء أساس جديد للعلاقات الجدلية بين الإنتاج والعمل المنتَج. فقد استبدل هذا النقد البحث في «تكونه» بوصف النص من حيث هو نتاج مكتمل، لا على أساس تصور بيوغرافي أوعضواني، بل على أساس فرضيات متعلقة بحيثيات هذا النص وهو في طور التشكل، أي "ما قبل النص"، فرضيات يتم إثباتها أو دحضها. وهذا يعني إيلاء القضايا التي أثارها سارتر Sartre أهمية خاصة، سواء تعلق الأمر بالفجوة بين الكتابة والقراءة أو بتماسك سيرورة الكتابة أو بسلبيات التحويلات أو إيجابياتها أو بالقفزة النوعية بين ما قبل النص والنص النهائي أو بالعلاقة بين التكون الذاتي والشفرة الثقافية الجماعية أو أخيراً، وهذا هو الأهم، بـ" أفق توقع" القراء الذي يأخذه الكاتب بعين الاعتبار في أثناء الكتابة. ذلك أن جمالية الإنتاج وجمالية التلقي ليستا فقط متكاملتين من حيث أن الأولى تنهي عملها حين انتهاء النص ذاته من التكون وأن الثانية تتخذ اكتمال النص منطلقًا لعملها. فالتحليل التكويني، حتى حين يختص بموضوع الكتابة لابد وأن يصادف مسألة التلقي باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من عملية إنتاج المعنى. فكما أن سارتر Sartre الكاتب في حاجة إلى تعاون القارئ معه، فإن النقد التكويني في حاجة إلى نقد المتلقي.

ولن أستطيع توضيح هذه الإشكالية على نحو ناصع إلا بالاستشهاد بمثال مستوحًى من الأدب المعاصر يشغل كافة النظريات الممكنة والمحتملة التي تتعلق بالترابط الجدلي بين الإنتاج والتلقي، ويتعلق الأمر برواية إيتالو كالڤينو Italo Calvino

الرائعة "لو أن مسافراً في ليلة ممطرة .."(٨)، التي يكتسي فصلها العاشر دلالة خاصة في هذا الصدد. فهو عبارة عن مذكرات كتبها سيلاس فلانري Silas Flannery قادت المؤلف إلى أن يدمج في نصه نوعًا من النقد "التكويني" بواسطة تقنية "التقعير". وفي هذه المذكرات نجد صدى لفكر سارتر Sartre باعتبار وصفها للتجربة الواقعية لكاتب يتأمل في علاقته بالقارئ ويدرك عوائقها في شكل سلسلة من المفارقات.

أولى هذه المفارقات أن الكتابة والقراءة لا يمكنهما أبداً أن تتزامنا. فقد حدث ذات مرة لـ سيلاس Silas ، وهو عاكف على الكتابة، أن رصد بواسطة منظار مُقَرِّبٍ امرأةً عاكفةً على القراءة وهي مُمَدَّدَةٌ فوق أريكة في شرفة دارٍ بعيدةٍ على الشاطئ. وقد ضايقه تزامن نشاطه الخاص، وهو الكتابة، مع قراءة هذه المرأة المجهولة، بل أثار عنده رغبة غير معقولة، وهي "أن تكون الجملة التي أنا بصدد كتابتها هي نفس الجملة التي تكون المرأة بصدد قراءتها في ذات الوقت"(ص:١٨٢). فلماذا يتعذر تحقق هذه الرغبة؟ لأنها تُحْبَطُ في المسافة التي تفصل كتابة سيلاس Silas عن قراءة المرأة. ونظراً لاستحالة عبور هذه المسافة، فإن سيلاس Silas يضطر إلى الشك في حقيقة ما يكتب أو إذا شئنا في أصالته: "أحيانًا أقتنع بأنها تقرأ كتابي الحقيقي، ذلك الذي كان على أن أكتبه منذ زمن بعيد والذي لن أنجح في كتابته أبداً"(ص: ١٨٣). لكننا، إذا تمعنا في الأمر، سنلاحظ أن الكتاب المستحيل الحقيقي لا يمكنه أن يكون سوى ذاك الذي في طور الانكتاب. بل لهذا السبب بالذات يبدو مستحيلاً وأكثر حقيقة مادام أن المرأة القارئة تتلقى دائمًا ما يكون سيلاس Silas بصدد كتابته على أنه نتاج ناجز ومكتمل. فكما أن الموضوع، في شكله الجاهز، يفلت من الكاتب، فإن عمل كتابته يظل دومًا غريباً على القارئ. وإذا حدث بالمقابل أن كانت القارئة تنظر إلى الكاتب من الخلف وهو يكتب، فإن هذا الأخير سيصبح فوراً، وباعترافه ، عاجزاً عن الكتابة.

إن ثمة خلاصًا واحداً من هذا التناقض: فلو أصبح سيلاس Silas كاتبًا منتحلاً، فسيمكنه أن يقرأ ويكتب في الآن ذاته. بهذه الطريقة، يستوحي كالڤينو Calvino تجربة چان - لوي بورجس Jean - Louis Borges في كتابه: "بيير مينار، مؤلفًا دون كيشوت" بل و يطورها. وهكذا، شرع سيلاس Silas في نسخ مطلع رواية "الجريمة والعقاب" لـ دوستويڤسكي Dostoïevsky ليكتشف إغراء هذا النشاط أو هذا السلوك الذي أصبح اليوم غير معقول، وهو الانتحال: "إن الناقل يعيش في آن

واحد زمنين: زمن القراءة و زمن الكتابة. فبوسعه أن يكتب دون أن يعاني قلق الفراغ الذي ينفتح أمام ريشته، وبوسعه أن يقرأ دون أن يقلقه الإخفاق في تحويل عمله إلى موضوع ملموس"(ص ١٩٠). وفي غضون ذلك، وفد عليه وكيل أدبيّ يدعى إرميس مارانا Ermès Marana ليخبره بأن ناشراً يابانيّا اهتدى إلى الصيغة التي تسمح بكتابة رواياته، فأصدر بذلك عشرات النصوص باسم سيلاس فلانري Silas Flannery التي لم يسبق طبعها والتي تتمتع بجودة رفيعة. فكان ردّ فعله مدهشاً: فبعد احتجاجه في البداية على اغتصاب عمله هذا، اعترف بأن "هذه النصوص المقلدة المبتذلة (...) يمكنها في الوقت نفسه أن تخفي حكمة في غاية الدقة والسرية، حكمة تفتقدها النصوص الأصلية..."(ص ١٩١).

فلئن كان بورجس Borges يريد الإيحاء بأن بإمكان النقل الحرفي لنص ما نفسه أن يكتسي عبر الأزمان دلالة جديدة، فإن كالڤينو Calvino يقصد ما هو أبعد من ذلك بما أنه يعتبر النسخة المزورة ذات رفعة وتفوق على الأصل ويمنحها بالتالي مشروعيةً سخريةً. هكذا إذن، وفي العصر الإلكتروني، يصبح المثل الرومانسي الأعلى للإبداع الأصلي أمراً متجاوزاً ويصير مفهوم "الأصالة" وهماً عبثيّا في عصر "وسائط الاتصال" وقابليتها اللانهائية للتولّد والتعدّد. وبما أن مؤلف رواية هو في أي حال شخصية خيالية، فباستطاعة سيلاس Silas أن يصبح مبدع أعمال مزيفة ومن ثم نموذجًا لمؤلّف ما بعد الحداثة المثالي، أي "ذلك الذي ينحلّ في سحابة من الخيالات التي تغطي العالم بغلالة كثيفة" (ص ١٩٢) وانطلاقًا من هذه الفكرة، تشرع الحكمة الدقيقة والسرية في التشكل بصفتها خلفية للرواية، وهي أن عميلاً سامياً للخداع والمخاتلة، يدعى إرميس مارانا Ermès Marana ، أسس "منظمة سلطة الدلس" ليزاول نشاطه التزويري. وقد انقسمت هذه المنظمة بسرعة إلى فئتين: أصحاب العقول المستنيرة وأنصار العدمية، وركزت جهودها على الكتاب بما هو أغلى ثروة في عالم تحكمه تماماً قوانين اقتصاد السوق، لكنها فشلت مع ذلك في استدراج القارئة المثالية إلى فخاخها. فقد ربحت المرأة المجهولة الرهان حين اضطر "المستبد المدير العام للشرطة الكلية الوجود" إلى الاعتراف بما يأتي: "في القراءة يحصل شيء لا سلطة لي عليه (...) ففي المرسوم الذي يمنع القراءة، يمكن قراءة شيء ما من هذه الحقيقة التي لا نريد أن تكون مقروءة ..."(ص ٢٥٧).

والمفارقة الثانية هي محاولة سيلاس Silas التهرب من طلب إرميس مارانا Ermès Marana الشيطاني على نحو يكتسب معه امّحاء الذات دلالة أخرى: "أنا أيضًا أريد أن أمّحي بنفسي وأن أبتكر لكل كتاب ذاتًا أخرى وصوتًا آخر واسمًا آخر، أي أن يحيا حياة جديدة. لكن ما أصبو إليه هو أن أقبض في الكتاب على العالم اللامرئي، عالم بدون مركز ولا أنا..."(ص ١٩٣). إن التحلل الحقيقي لـ"أنا" أسيرة لذاتها هو معًا بدايةٌ ونهايةٌ، أي امّحاءٌ لحدودها الشخصية ضمن تعددية تسمح، بواسطة "أنا"دومًا مختلفة، بالعثور على مدخل إلى عوالم دومًا ممكنة. ومن ثم لا يكون العدول عن الاستقلال الذاتي لـ"الأنا" خسارة، بل ربحًا إذا ما سمح بالتعبير عن كل ما يكون قد ظلّ خارج ذاته، أي عالم غير مقروء لأنه غير مكتوب بعد. هنا يستوحي سيلاس Silas كتابًا يوصي ببناء فعل "فكّر" إلى المجهول مع تصريفه إلى ضمير الغائب المبهم، بحيث يكفّ فاعلُ فعْلِ "الكتابة "عن كونه "مَنْ يُفَكِّرُ" ليصبح "ما يُفَكَّرُ". ولئن كان كالڤينو Calvino يلمّح هنا إلى ديريدا Derrida ، فليس دون نية تعديل فكرته على الأقل: "إن الكتابة، مع افتراض تمكنها من مجاوزة حدود المؤلف، ستظلّ بدون معنى طالما لم يقرأها شخص نادر تخترق مداراته الذهنيةَ. فوجدها إمكانية أن تكون مقروءًا من قبَلِ شخص محدد تثبت أن ما كُتِبَ يتصل بطاقات الكتابة، طاقات تستند إلى شيء ما يتجاوز الفرد. فإذا استطاع أحد أن يقول: "أنا أقرأ إذن فهذا يكتب" فسيكون ممكنًا آنذاك أن يعبر العالم عن نفسه" (ص ١٨٨). فلا يمكن للعالم غير المقروء أن تدركه "الكتابة" وأن تعبر عنه بوصفه عالمًا بدون ذات إلاّ إذا لم ينكتب المكتوب في ذاته وأمكن لذات قارئة أن تقرأه!

وإذا كان كالڤينو Calvino يستفيد هنا من جدلية "الإنتاج - التلقي" السارترية لمعارضتها مع نظرية ديريدا Derrida الرافضة لكل نزعة عقلية مركزية، فلأجل التلميح إلى بورجس Borges حين يكون المرام جعل شساعة اللامكتوب، أي العالم بدون ذات، قابلة للقراءة من قبَلِ ذات معينة. هنا يتعلق الأمر إذن بـ "بديل مكتبة بابل": "فإمّا كتابةُ كتابٍ يمكن أن يكون الكتاب الأوحد القادر على تلخيص "الكلّ" في صفحاته، وإمّا كتابةُ كافّةِ الكتب وملاحقةُ "الكلّ" في صفحات جزئية" (ص ١٩٤). ويبدو أن الحل الأول متعذر التنفيذ كما يوضح ذلك كالڤينو Calvino بواسطة تفسيره هذا لنادرة قرآنية: "كان النبي محمد ينصت إلى كلام الله ويمليه على رُوَاته (...). وذات مرة، كان يملي على عبد الله (...) ثم تلعثم فجأة في وسط جملة، فأوحى له عبد الله بالبقية تلقائيًا. فاضطرّ محمد الشارد الذهن إلى اعتبار ما قاله له عبد الله وحيًا إلهيًا.

وهو ما استنكره عبد الله الذى هجر النبىَّ وارتدَّ عن الإسلام"(*). فلماذا حاد عبد الله عن دين محمد؟ إن ما يبرر ذلك ليس هو انصرافه عن الإيمان بـ "الكتاب" كما استخلص ذلك كالڤينو Calvino بطريقة تبدو لى غير مقنعة إطلاقًا، بل هو أن الكلام الكلى والموحى به لا بد وأن يبقى، فى النص المقدس، مفارقًا، أى ساميًا على كل أنواع الكلام وغير متوقع. فالكتاب الوحيد القادر على قول "الكل" يتجاوز جدلية " الإنتاج - المُنتَج" البشرية. ونص هذا الكتاب هو، من زاوية بشرية وفى آن واحد، متعذر الكتابة . وأيضًا، وبشكل مفارق، مكتوب منذ الأزل وإلى الأبد. ولهذا السبب، لم يبق أمام سيلاس Silas سوى الحل الثانى: أن يكتب كلّ الكتب، كُتُبِ كُلِّ المؤلّفين الممكنين. وبما أن هذا عمليّا مستحيلٌ، فقد خطرت له هذه الفكرة الفذة، وهى أن يكتب رواية ببداية كل الروايات: "رواية تحافظ طيلة مدتها على كلّ احتمالات البداية"(ص ١٨٩). هكذا إذن ينفتح عالمُ الخيالِ المغلقُ على عدد لا حصر له من آفاق كل العوالم الممكنة!

ولاشك فى أن سيلاس Silas ، باختياره هذا الحلّ لا يتخلص فقط من تلك الغائية الكلاسيكية الخاصة بسردٍ ينطلق من بداية إلى نهاية عبر وسط (أى مبدإ "انغلاق النص")، بل يتخلص أيضًا من مفارقة الأدب الثالثة، وتتمثل فى الغائية الضمنية لذاتٍ لا تبارح أبدًا هويتها الخاصة . فحتى لو ظل الكاتب يؤجل موضوعه باستمرار(ص ٩٠) وكان واعيًا بأن مستقبل نصه ونهايته لم يتحددا بعد لأنه لم يقرر بعد هذا المستقبل (ص ٩٢) فهو لا يسعه أن يتخلص من غائية لا تنفك أبدًا عن ذاته. ذلك أن الإنتاج الجمالى يستجيب دائمًا لحاجة معينة، وهى أن تدرك الذات أنها أساسية بالنسبة للعالم (ص ٩٠). ومثل هذه السيرورة إذا كانت تجعل الموضوع أمرًا تابعًا أو ثانويًا بالفعل، فهى تحافظ أيضًا على ما هو جوهرى بالنسبة للذات، وهو بحثها عن هويتها الخاصة (ص ٩١). غير أن طموح سيلاس Silas الكاتب هو بالذات إدراك عالم لم تقع قراءته بعد ولم تجعله الكتابة بعد حدثًا موضوعيًا، عالمٍ بدون عنصر الذات الكاتبة المركزى. وهو ما يعنى تفويض سلطة الذات الكاتبة المطلقة إلى مَحْفِلٍ آخر من محافل الخطاب، ألا وهو القارئ، الذى يضطلع من ثم بوظيفة جديدة، وهذه خاصية ثانية من خصائص عبقرية كالڤينو Calvino فالقارئ فى رواية كالڤينو Calvino . وخلافًا

(*) لعله عبد الله بن سعد بن أبى سرح ، وقصة إسلامه وارتداده وعودته إلى الإسلام معروفة فى كتب السيرة النبوية وشروحها وكتب الصحابة . (المراجعة اللغوية)

لما هو شائع فى روايات العصر الحديث الكلاسيكية التى تبرز على سطحها صورة القارئ (خاصة جاك القدرى Jacques Le Fataliste و تريسترام شاندى Tristram Shandy ودون كيشوت Don Quichotte لا يحضر كطرف يخاطبه المؤلف فيستشيره حول تتمة الحدث ويجادله حول دلالة النص، ولا يساهم فقط فى كافة مراحل الكتابة بمناقشته لتكوّن هذا النص، بل هو أيضاً مدعوٌ بصفته قارئاً إلى تحمل تبعات مجازفات الذات الكاتبة المجهولة التى قُدِّر لها أن تختفى وتظهر باستمرار على امتداد الحكايات العشر المتقطعة التى تؤلف الرواية. فالقارئ الحسن النية لا يمكنه بعدُ الإبقاءُ على مسافة بينه وبين ما يقرأه. فهو، منذ أن خاطبه الكاتب بصيغة المفرد رفعاً لكل كلفة، ومروراً بالنحوية المريبة لـ"أنا" متعاوضة، وَجَدَ نفسه منخرطاً فى دوامة الأحداث المَحْكيَّة بشكل غير محسوس. وأصبح، طوعاً أو كرهاً، ذاتاً تتعرض لسلسلة من الأحداث التى يبدو أن المؤلف انسحب منها. والمصير الوهمى لهذا القارئ الخيالى (Lettore che è Letto)(*) يكرّس ويخرق فى آن واحد أجناساً أدبية تُعَدُّ بعدد الحكايات التى تتضمنها الرواية. فهو كذلك ينخرط فى أحداث ثانوية تؤطره، أى مغامرة قارئ "حقيقى" (Lettore che Legge)(**)، ينتمى إلى عالم الواقع اليومى. هكذا إذن تبتدئ الرواية فى مكتبة يتعرف القارئ فى بهوها على قارئة تدعى لودميلا Ludmila . وسرعان ما يجدان نفسيهما منجرفين عبر كافة محافل ومؤسسات عالم الأدب المعاصر الممكنة، بحثاً عن الكتاب الحقيقى، ذاك الذى توارى تحت ركام النسخ المزورة اللانهائى. ولا غرو أن كالڤينو Calvino قد نجح هنا فى تحقيق مالم تستطع أية نظرية للتلقى تحقيقه إلا جزئياً، ألا وهو وصف سيرورة القراءة، تحديدها وتحريفها السحرى معاً فى كافة مراحلها بأسمى الأشكال، ابتداءً من إجراءات التسويق وقرار النشر، مروراً بالصناعة والتوزيع والمقررات الجامعية والمجادلات الأيديولوجية والإحصاءات الحاسوبية وهكذا دواليك، وانتهاءً إلى الرقابة المطلقة وبالرؤيا القيامية النهائية لِفَنَاءِ كل واقع، فناءٍ يتحول بموجبه العالمُ فى الأخير إلى ورقة تخربشها كلماتٌ مبهمةٌ.

ولعلّنى بهذه القراءة أكون قد عللت لماذا أعتبر رائعة إيتالو كالڤينو Italo Calvino هذه بمثابة شعريةٍ حقيقيةٍ تشمل كافة نظريات التكون والتلقى معاً. زد على ذلك أن الرؤيا

(*) القارئ الذى قرأ . (المترجم)

(**) القارئ الذى يقرأ . (المترجم)

القيامية فى الحكاية العاشرة ليست آخر حلقة فى الرواية. فسرعان ما أعقب "الشعورَ بعالم ما بعد فناء العالم" حوارٌ فى المكتبة بين سبعة قرّاء يتبادلون خبراتهم ويكتشفون أن عناوين المقاطع العشرة المؤلفة للرواية تتآلف فيما بينها لتكوّن قصيدة يُقرأ بيتها الأخير في شكل سؤال لا جواب له: "أية حكاية تنتظر نهايتها هناك؟". وبما أن الأدب لا يحمل أية نهاية، فمن الجائز تصوّر نهاية سعيدة فى حياة البشر يكون فيها "سريرُ الزوجيةِ الكبيرُ" الذى يضم القارئ والقارئة فضاءً يحتضن "قراءتيهما المتوازيتين" وإذا كانَ كالڤينو Calvino قد افتعل نهاية سعيدة ساذجة كهذه، فلأنه يومئ إلى المعنى العميق لقصة حب بين القارئ والقارئة. ففى الوقت الذى أصبح فيه موتُ الذات الحقيقةَ الأخيرةَ لما بعد البنيوية، فإن الروائىَ أَبَى أن يُجَارىَ موقفَ مناهضة الحداثة المتحسِّرَ على ضياع الأنا، وذلك بقلبه هذا المنظور بواسطة برهان مستفزّ، وهو أن الكارثة الحقيقية ليست فى ضياع "الأنا"، بل فى ضياع "الأنت". أما "قارئه المتوسط"، الذى منحه سمات كانديد Candide معاصر، فهو يكافئه بقارئة مثالية هى بياتريس Béatrice التى تحركها رغبة عارمة فى المعرفة والتى تسبقه إلى العوالم الوهمية للقراءة ، وتسعفه على إتمام ولو قراءةٍ واحدةٍ ، قراءة مشتركة للنص الذى ليس، بالنسبة لكل من القارئيْن المتحابيْن، سوى جسد الآخر. فى حين يعرّف كالڤينو Calvino قارئته المثالية بعبارةٍ هى تنويعُه الخاصٌ على "ميثاق المروءة" عند سارتر Sartre ، عبارة تسمح بمجاوزة جدليةِ الكتابة والقراءة وبالتوفيق بين هذين الأخوين اللذين كانا قديمًا عدوّين، أى التكوّن والتلقى، وهى قوله، "أنا أنتظر من القرّاء أن يقرأوا فى كتبى ما لم أكن أعرفه. لكننى لا أتوقع ذلك إلاّ من قرّاء يتوقعون قراءة ما لم يكونوا أيضًا يعرفونه" (ص ١٩٨).

الهوامش

(١) ماركس Marx و إنجلز Engels، ميجا Mega، الجزء ١٣، ص ٦٢٤ .

(٢) مـا الأدب ؟ ! چان بول سـارتر "Jean Paul Sartre, Qu est ce que la littérature? باريس، منشـورات جاليمار Gallimard، ١٩٤٧، ص ٤٠ .

(٣) نفسه، ص ٩٣ .

(٤) نفسه، ص ٩٤ .

(٥) نفسه، ص ٩٥ .

(٦) نفسه، ص ١٠٥ .

(٧) انظر كتابى Der Streit der Interpretationen ، ١٩٨٧، ج ٨ ، ص ٢٩ .

(٨) إيتالو كالڤينو : "لو أن مسـافراً فى ليلة ممطرة .." -Italo Calvino: Si par une nuit d' hiver un voya geur ، ترجـمـهـا إلى الفـرنسـيـة فـرانكو وهل François Wahl ودانيـيل سـاليناز Danielle Sallenare ، باريس منشورات seuil، ١٩٨١ .

الفصل الثالث

جمالية التلقّى
والتواصل الأدبى

١

منذ ١٩٦٦ لم تتوقف جمالية التلقي، المعروفة باسم "مدرسة كونستانس"[١] عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي. وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبي باعتباره إجراءً يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلِّف والعمل الأدبي والجمهور، أي عملية جدلية تتم فيها دائمًا الحركة بين الإنتاج[٢] والتلقي بواسطة التواصل الأدبي .

ويعني مفهوم "التلقي" هنا معنىً مزدوجًا يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معًا . كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحيل، بدل ذلك، على هذا السؤال المهمل منذ عهد طويل: كيف نفهم الفن بتمرّسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج - التلقي - التواصل كافة تجلّيات الفن؟

ولئن كانت كلمة Rezeptionasthetik الألمانية توحي للأسف بسوء فهم محتوم، فإن كلمة Réception الفرنسية أو Reception الإنجليزية لا تُستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية. غير أن كثرة تداول هذا المبتكَر المعنوي في النظرية الجمالية العالمية تستدعي التدقيق في استعمالها . فالتلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والأخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو"استجابته" له). فباستطاعة الجمهور (أو المرسَل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذُ بشكله أو تأويلُ مضمونه أو تكرارُ تفسيرٍ له مسلَّمٍ به أو محاولةُ تفسيرٍ جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن يُنتج بنفسه عملاً جديداً . هكذا إذن تُستنفد السيرورةُ التواصليةُ للتأريخ الأدبي: فالمنتج هو أيضًا ودائمًا "متلق" حين يشرع في الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل ، وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمّله المتلقي.

إن المصادرة المنهجية التي تريد جمالية التلقي إقرارها في كل تأويل ذي طراز علمي ترتكز على التمييز بين أفق الأثر المتضمن في العمل الفني وأفق تلقّيه الراهن. ذلك أن من الواجب القيام بهذا التمييز إذا كنّا نريد فهم شبكة البنيات التي تشرط أثر هذا العمل والمعايير الجمالية التي اعتمدها مؤوّلوه في مراحل مختلفة من تاريخ الأدب. ويُعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمره ما يُدعى "الظواهر الأدبية"، غايةً تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظريةً أدبيةً كفيلةً باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليل سيرورات التلقي. فبواسطة هذا التفاعل، يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية. ففي مقابل تقليد الأبحاث التاريخية التي من نوع "مصير الأدب أو الأديب الفلاني " تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئَ كاملَ قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ. ومن جهة أخرى، لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجية الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحه أو إيديولوجياته. إن جمالية التلقي، بمعارضتها لهذين المنهجين اللذين يختزلان التأريخ الأدبي إلى علاقات سببية أحادية الجانب، تتشبث بتصور جدليّ: فهي ترى أن تاريخ تأويلات عمل فني ما هو تبادل تجارب أو، بتعبير آخر، تحاور وترابط بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة.

٢

في الستينيات، كان الأمر يتعلق بتحويل النظرية الأدبية، وفقًا لنموذج المباحث المنطقية، إلى منهج وصفيّ ومُقَعِّد الاستنباط "يتجاوز التأويل". فجاءت جمالية التلقي لتعارض هذا الاتجاه الذي ما يزال غالبًا، جاهرةً بعقيدتها التأويلية ودائرةً في فلك علوم المعنى. غير أن عودتها إلى التأويل بهذا الشكل لا تعني إطلاقًا تخلّيها عن مكاسب المقاربة البنيوية ولا احتفاءها من جديد بمثالِ تأويلٍ محايثٍ يكفي الباحثَ أن يَمَّحِيَ فيه ليدرك موضوعيةً مزعومةً. إن التأويل، حسب جماليةِ التلقي، يقضي بالأحرى أن يسعى الباحث إلى السيطرة على مقاربته الذاتية بالإقرار بالأفق المحدد لوضعه التاريخي. وهذا التصور يؤسس تأويلية تفتح الحوار بين الحاضر والماضي وتدرج التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى. ولهذه الغاية، يتعين اليوم تطوير تأويليةٍ أدبية جديدة تراعي، حسب نماذج النظريتين اللاهوتية والقضائية، الإجراءات الثلاثة التي تؤلف جميعًا فعل الإدراك، ألا وهي الفهم والتأويل والتطبيق.

إن اللاهوت والقضاء، وهما جاران لنا في حقل العلوم النصية، قد أحرزا تقدمًا كبيرًا في مضمار التفكير التأويلي المرافق لممارستهما التأويلية، لدرجة أن إسهام التأويلية الأدبية التقليدية في الجدل الدائر حاليًا حول التأويلية العامة قد تقلص ليتحول – كما سبق لـ بيتر تسوندي Peter Szondi أن قال في ١٩٧٠ – إلى دور ضعيف ودنيء. بل إن ارتباكَها يتأكد حين يُطلب منها أن تصوغ نظريةَ فهمٍ خاصةً بها تتلاءم والخاصية الجمالية للنصوص الأدبية. وقد كانت هذه المسألة تُتَلافَى، في التقليد الجامعي، إمّا بإحالتها على البلاغة، بحكم اختصاصها بقضية آثار الخطاب الأدبي، وإما بإحالتها على النقد الأدبي، بحكم اهتمامه بقضية القيم الجمالية. صحيح أن هذه المسألة قد طرحت بصيغة أخرى منذ بداية القرن العشرين حين أثارت مدرسة الشكلانيين الروس فكرة "أدبية" الأدب أو حين اهتمت أسلوبية ليوسبتزر Léo Spitzer (٣) بقضية نقد الجمال. لكنهما لم تفكرا معًا في تبرير منهجيهما التأويليين بواسطة منهج هيرمينوطيقي. وسنلاحظ أن هذا الغياب لنظرية خاصة بالفهم، لا بل هذا الموقف المناهض لكل تأويلية سيميز فيما بعد الشعرية اللسانية أو السيميائية الجديدة وكذا نظريات الكتابة واللعب النصي والتناصّ. وقد صادف كتاب سوزان سونتاج Susan Sontag – الذي لا يخلو عنوانه من مغزى وهو ضد التأويل Against interpretation (١٩٦٦) – نجاحًا كبيرًا لأنه

كشف عن التناقض بين الأدب الحديث والتأويل التقليدى، هذا التأويل الذى يختزل المعنى المتعدد للعمل المفتوح إلى معنى واحد يزعم أنه موضوعيٌّ، لكنه متوار خلف النص، ومن ثم يهمل لا محالة البنية الجمالية التى تميز معظم النصوص المؤلفة فى أيامنا هذه. وقد ترسخ منذئذ فى الوعى النقدى رأى مسبق مفاده أن التأويلية لا تعدو كونها مذهبًا عتيقًا معفىً عليه ومستعصيًا على الإدراك، مذهبًا يتم تسخيره لغرض أيديولوجى هو توطيد السلطة التى يمارسها التقليد على الحاضر.

غير أن سوزان سونتاج Susan Sontag أغفلت أن هجومها العنيف على تبسيطية التأويل الوضعى قد سبق أن شنّه عليها بعنفٍ أشدّ الجدلُ الهيرمينوطيقىُّ فى ألمانيا. فمنذ ١٩٦٦، استعارت جمالية التلقى من هانس چورچ جَدامر Hans - Georg Gadamer فرضيات فلسفته التأويلية لتعارض خاصيةَ الموضوعيةِ فى مناهج التأويل المتداولة فى تدريس الأدب ولتكشف كذلك عن أوهام النزعة التاريخية التى تضطر المؤولَ إذ توصيه بـ "العودة إلى الأصول" و بـ "الوفاء بالنص"، إلى عدم تقدير حدود أفقه التاريخى وإلى عدم معرفة ما يوجبه عليه تاريخُ تلقى النصوص وإلى اعتبار عمل السابقين مجرد سوء فهم، مع احتمال أن يعتقد هذا المؤولُ بأنه مرتبط أخيراً بعلاقة خاصة ومباشرة مع النص الذى يتوهم أنه الوحيد الذى يدرك معناه الحقيقى. ففى مقابل هذا التصور، تحرص جمالية التلقى على تحديد معنى النص بالسلسلة التاريخية لتفعيلاته ، وعلى الإقرار بتساوق التأويلات المختلفة عوض تشويه التأويلات السابقة.

إن المبدأ الهيرمينوطيقى، الذى يستلزم الإقرار بتحيزٍ ملازمٍ لكل تأويل، ليس الإرث الوحيد الذى تَدين به التأويليةُ الأدبيةُ لأختها الفلسفية. ذلك أن هيرمينوطيقا جَدامر Gadomer تحثها، إضافةً إلى ذلك، على تطوير فعل الإدراك من خلال لحظات الفهم Ver-stehen والتفسير Auslegen والتطبيق Anweden الثلاث. إلاّ أن التأويلية الأدبية تعانى، بخصوص ذلك، تأخراً كبيراً بالنسبة إلى نظيرتيها بالفعل،لم يغفل اللاهوت والقضاء أبداً "أن شيئًا ما يحدث دومًا ضمن سيرورة الفهم شبيهًا بالتطبيق على الوضع الراهن لمؤول النص المطلوب فهمه". أما فقه اللغة والأدب، فهو وحده الذى حوّل منهجيته إلى التأويل منذ النزعة التاريخية، بحيث لم يعد يهمه توضيح الفهم الجمالى، كما أهمل مسألة التطبيق التى اعتبرها مجرد سذاجة تعليمية. غير أن فعل الفهم بالنسبة لعالم اللاهوت ينتهى بالوعظ الأخلاقى، وهو بالنسبة إلى القاضى ينتهى بإصدار الحكم.

فالنص الدينى أو النص القانونى لا يتطلب فقط فهمه تاريخيًا ؛ ذلك أن على النص الدينى، بما هو رسالة خلاص، أن يُفهم فى كل حالة واقعية خاصة بكيفية جديدة. كما أن على دلالة قانون ما أن تتحقق فى تطبيقه فى كل حالة جديدة. فلماذا إذن تقتصر التأويلية الأدبية على إعادة بناء ماض "كما كان فى الواقع" أو على وصف نص من أجل متعة "وصفه كما هو فى ذاته" المتواضعة؟ إن عليها أن تقرّ بأن التطبيق جزء لا يتجزأ من الفهم ، وأن توحّد ضمن التجربة الجمالية، بين لحظات الفعل الهيرمينوطيقى الثلاث، هذا إذا كانت تريد، مثل نظيرتيها، أن يفضى عملها إلى لحظة التأويل المحسوسة، أى إلى الحكم الجمالى والتاريخى.

٣

لاشك فى أن نظريات التلقى والتواصل الأدبى، التى طورتها مجموعاتُ بحْثٍ فى كل من جامعتى كونستانس وبرلين الشرقية، ليست ظاهرة منبثقة فقط من تقليد علمى ألمانى. فلئن كانت هذه النظريات – التى نؤمل أن يتمخض عنها "إبدال جديد" وأن تؤدى إلى استئناف الاهتمام بالدراسات الأدبية الذى انعدم بعد الحرب – قد ترتبت عنها نتائج غير متوقعة، فلأنها كانت حلقة فى سلسلة انقلاب أعم فرض نفسه فى تاريخ العلوم الإنسانية فى منتصف الستينيات. فقد عاصر ظهور جمالية التلقى تحولاً أعاد النظر فى إبدال مهيمن آنذاك، ألا وهو البنيوية ذات الاتجاه اللا تاريخى، واستدرج علوم اللغة والسيمياء والاجتماع وغيرها إلى صياغة تصورات متقاربة مرصودة إلى نوع من التلاقى فى مشروع بناء نظرية شاملة للتواصل الإنسانى.

لقد أثارت البنيوية (التى بوأتها اللسانياتُ أولاً ثم الأنثروبولوجيا لاحقًا منزلةَ "خطاب منهجٍ كلِّىٍ") نقداً انصبّ خاصة على مسلماتها الآتية: أولاً، انغلاق الكون اللغوى وعدم إحالته على أى مرجع، ومن ثم انقطاعه التام عن الواقع. ثانيًا، انفصال أنساق الأدلة عن الذات، أى عدم ارتباطها بعاملى إنتاج المعنى وتلقيه. ثالثًا، إضفاء قيمة أونطولوجية على مفهوم البنية، ومن ثم تشييئه وتجريده من كل وظيفة اجتماعية. رابعًا، اختزال وظائف التواصل الذرائعية إلى لعبة المنطق الصورى التركيبية. ولقد كانت لهذا النقد آثار فى علوم أخرى: فقد أعادت النظرية الأدبية للقارئ والسامع والمشاهد (أى" المتلقى") كامل حقوقهم، وشرعت اللسانيات فى استبدال الجملة بالنص وفى تطوير تداولية "أحداث اللغة" والمقامات التواصلية، واقتربت السيميائيات من صياغة تصور للشفرات أو حتى للنصوص الثقافية، وجددت الأنثروبولوجيا الاجتماعية النظر إلى مسألة الذات والأدوار والمؤسسات الاجتماعية، وانتعشت السوسيولوجيا الظاهراتية لتأخذ على عاتقها مسألةَ تشكُّلِ المعنى، وتم أخيرًا تجاوز المنطق الصورى بواسطة منطق تعليمى إعدادى، يقوم فيه الاستدلال على مبدإ الحوار. ولاننسى أن السيبرنيطيقا أونظرية الإبلاغ قد فرضت نفسها فى سنوات الستين هذه على نحو أصبحت معه وكأنها "علم الخلاص" المؤهل أكثر من غيره لاختزال معضلات التواصل الإنسانى المعقدة إلى أبسط الحلول. لكن هذا الأمل كان خادعًا كما يقرّ بذلك مكرهًا علم الجمال الإبلاغى الذى ظل عنصر "التواصل" بالنسبة إليه قيمة جمالية سلبية.

وتشترك جمالية التلقى مع نظريات ما بعد البنيوية، التى طورها النقد الأدبى فى فرنسا منذ ١٩٦٨، فى عدد من القضايا كمفهوم "العمل المفتوح" (أو Opera aperta بتعبير أومبيرتو إيكو Umberto Eco) ورفض مركزية العلم وردّ الاعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبى من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعى. إلاّ أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن نظريات الكتابة فى فرنسا فى كون هذه الأخيرة توحى بأن تكون المعنى لا ينشأ إلاّ من الإنتاجية العاكسة التى تمثلها لديها الكتابة، فى حين تفسر الأولى التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطى الإنتاج والتلقى الأدبيين. أليس من الواجب إذن أن تنضاف إلى الخطوة المنهجية الأولى، التى قادت الطليعة الفرنسية كذلك إلى استبدال "النص" بـ"العمل"، خطوةٌ منهجيةٌ ثانية يتم بها الانتقال من الذات التى تكتب إلى الذات التى تقرأ وتحكم، ما دام الأمر يتعلق باعتبار الأدب فى آن واحد سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعية؟ لابدّ إذن من تصور التواصل الأدبى كمجال للتذاوت. فلن يمكنه أداء وظيفته الاجتماعية إلاّ إذا تم الإقرار بالعلاقة الحوارية بين النص ومتلقيه وكذا بين هؤلاء المتلقّين أنفسهم، وإلاّ إذا تم العدول عن اعتبار التجربة الجمالية التذاوتية مجرد "متعة نصية" أحادية الجانب يستشعرها القارئ، حسب تعبير رولان بارت Roland Barthes ، فى "جنة منعزلة من الكلمات".

٤

إذا اعتبرنا أن الروائع الأدبية، من عصر النهضة الإيطالية إلى المثالية الألمانية، قد تم تصورها وفق نموذج "المقايسات بين القدماء والمحدثين" الذى أوصى به بلوتارك Plu-tarque [٤]، أمكننا القول إن الدراسات الأدبية فى تلك الفترة قد حققت علماً مقارنياً قبل اكتماله. وقد كانت هذه المقايسات تنم عن حاجة تتعدى الجهر بالعقيدة الفيلولوجية إلى البحث عن معايير جودة كانت ما تزال تجمع بين فكرتى الحسن والصلاح، بين الجمال والأخلاق، وكانت أساساً لشعار مذهب مفكرى النهضة الأوروبية فى إحياء الآداب القديمة Lectio Transit In Mores (*) ، وبحلول النزعة التاريخية فى العصر الرومانسىّ، تم الكفّ عن هذا التطبيق "الإنسانوى" للتواصل الأدبى ومن ثم العدول عن أسلوب المقايسة والمقارنة التاريخى من حيث كونه نهجاً يُعنى بما هو فردى وشخصى فى التاريخ. فكيف نستطيع اليوم التوفيق بين المعرفة التاريخية وضرورات التواصل الأدبى؟ لا شك عندى فى أن تحقق هذا التوفيق كفيل بتجديد مباحث الأدب المقارن.

ولقد ظل هذا العلم، الذى أُسِّسَ بغاية التعويض عن عزلة الآداب القومية، خاضعاً لمدة طويلة للمنهجية الوضعية ولتاريخ الأفكار أو للنزعة الشكلية، بحيث تم إقصاء الاهتمام المشروع بإعادة طرح مسألة التواصل الأدبى. إن تعريف الأدب المقارن، مع جين – مارى كارى Jean - Marie Carré (١٩٥١)، بأنه "دراسة العلاقات الروحية بين الأمم والروابط بين الأفعال" يؤدى إلى بقاء تجربة التواصل الأدبى المعيشة متوارية تحت مجموعة من"الظواهر الأدبية" وإلى إغفال وجود ذوات فاعلة وراء العلاقات الموضوعية أو"الروحية" تحقق التبادل الأدبىّ بالتلقى كما بالتأويل، وبالانتقاء كما بإعادة إنتاج الأدب السابق. إن مؤلفى تلك "المقايسات" الموصوفة بأنها "سابقة للعلم"، هم من يستطيعون تعليم العديد من مقارنيّى اليوم أن كل مقارنة فى التأريخ الأدبى تحتاج إلى tertium comparationis (**)، أى إلى معيار نظرى. وهذه المعايير لا تتفرع مباشرة من موضوعات المقارنة، بل تحصل من الفهم القبلى ومن الاهتمام اللا واعى أو المستخفى غالبًا على المؤول، ذلك الاهتمام الذى يتعين على هذا المؤول تجليته

(*) العبرة فى الأخلاق . (المترجم)

(**) "طرف وسيط" . (المترجم)

بواسطة تأمله التـأويلى وكذا إدراجـه بوعى ضـمن عـملية المقـارنة، وذلك إذا كـان يريد لتحليله أن توجهه قضية غير متنازع فيها، وليس فكرة مسبقة.

إن التأويل المقارن للثقافات القديمة والحديثة لم يكن، بالنسبة لمعتنقى النـزعة الإنسية ولفلاسفة عصر الأنوار، غاية فى حد ذاته، بل وسيلة لتصور ووصف مثل أعلى للمجتمع فى الحاضر وفى المستقبل. ففى مقايسة القدماء والمحدثين "parallele des anciens et des modernes" (١٦٨٨ - ١٦٩٧) - وهو كتـاب مـبـخـوس القـيـمـة ظلمًـا فى تقليـد الأدب الفرنسى - أراد مـؤلفه شـارل بيرو charles perrault التـأكد من مدى تقدم عصر الملك لويس الرابع عشر louis xiv على معايير الجودة فى الثقافة القديمة، وانتـهى به البحث، رغم نيته الأصلية، إلى الإقرار بخاصية تَضادٍّ العالمين التاريخيين.

أما كتاب تاريخ الفن القديم histoire de l'art de l'antiquite (1764) ، الذى ألّفه وينكيلمان winckelmann ليعارض به دعوى الفنون الجميلة عند المحدثين، فلم يكن يستهدف فحسب إبراز فكرة "الجمال"، من خلال تطورها المنجز عند القدماء، باعتبارها وحدها ما ينبغى تقليده، بل كذلك، ومن خلال تأويلات جديدة لفكرتى " الأسلوب الراقى" أو "الأسلوب الجميل"، جعل معاصريه يعاينون الطوباوية الجمالية لرغادة العيش فى المجتمع.

أما روسو rousseau ، فى نقده للحضـارة الحديثة، فقد توسل بالمقايسة بين المدينة القديمة والدولة الحديثة ليكشف عن مصـادرات "العقد الاجتماعى" وعن إطاره التجريدى بواسطة استحضار الحياة الجمهورية الحقيقية فى حين سعى فريدريش شليجل friedrich schlegel وشيلر schiller ، فى كتاباتهما المؤرخة بـ (١٧٩٧)، إلى إيجاد حلّ لمسألة "الصراع بين القدماء والمحدثين"، وذلك بوضع فلسفة تاريخية لفن مستقبلىٍّ ينجم عنها برنامج جمالى للعصر الرومانسى، انطلاقًا من التمييز التاريخى بين العهد القديم والعهد الحديث.

إن تقدير علم المقارنة اليوم بعلم المقايسة القديم يكشف عن تواضع أهداف الأول وكفاف مشروعاته. فحتى ذلك المشروع الكبير والشهير الذى عنوانه: التاريخ المقارن للآداب باللغات الأوروبية " histoire comparee des litteratures de langues europeennes"(٥) يبدو لى دائمًا أنه يتعرض لخطر تشييد متحف وهمىّ للأدب الكونى، بحكم افتقار هذا المشروع لغاية تتعدى المقارنة المنهجية. وفى نظرى أن تفادى هذا الخطر يقتضى تجديد مسألة التواصل الأدبى، وهو ما يستتبع السعى لإعادة بناء علاقات "التلقى" والتبادل بين الأمم كما بين حقب الماضى والحاضر التى أتاحتها دائمًا تجربة الفن والتى تعاكس غالبًا الإكراهات الدينية والسياسية، وذلك خلف علاقات التأريخ الأدبى التقليدى المشيأة.

٥

إن مهمةَ تَصَوُّرِ تاريخٍ للآداب فى شكل سيرورة تواصلية تتطلب أولاً إعادة بناء الدور الفعّال الذى يخص الفهم فى علاقات "التلقى" والتبادل الأدبيين. وهذا الافتراض الهيرمينوطيقى quidquid recipitur, recipiturad modum recipientis(*) يعتبر أقدم مما يتصور. وفى هذا الصدد يمكن لجمالية التلقى أن تستجير بسلطة سان طوما saint thomas الجليلة. إن قبول هذا المبدأ كفيل بجعلنا ندرك لماذا بعض مقولات التاريخ الأدبى التقليدية، مثل الأصل والأثر والنموذج والمصير nachleben والإرث الخ. تبقى غير كافية وتستوجب التعبير عنها بعلاقات جدلية حين يتعلق الأمر بفهم تاريخ التواصل الأدبى. كما أن التسليم بالدور الفعال للمتلقى يستتبع من جهة أخرى الإقرار بأن كل فعلِ تَلَقٍّ يفترض اختياراً وتحيزاً إزاء التقليد السابق ؛ ذلك أن أى تقليد أدبى يتشكل بالضرورة ضمن سيرورة تتحقق بين مواقف متعارضة من قبيل التملك والرفض، وصيانة الماضى وتجديده الخ.

وتمتلك الخطوة المنهجية، التى تقود من السرد الأحادى البعد إلى تصور جدلى للتاريخ الأدبى، ميزةَ كونها تُبرز سجلاً كاملاً من العلائق التواصلية التى بقيت متوارية خلف تتابعات مختزلة إلى علّية بسيطة. إن بالإمكان اليومَ تَبَيُّنَ مجموعةٍ جد مميزة من أنماط وأشكال التلقى هناك حيث لم يكن بالإمكان سوى معاينة ارتباطات مصدرٍ أو نموذجٍ أحادية الجانب. ويقترح ديونيز دوريزين dionyz durisin – الذى أقرّ وأبرز فى أبحاثه، وبالتزامن مع أبحاث أخرى أنجزت فى جامعتى كونستانس وبرلين الشرقية، الدور المهيمن الذى يؤديه المتلقى فى جميع مستويات تَشَكُّلِ التقاليد الأدبية – يقترح تمييز أشكال التلقى حسب السلّم الآتى: التذكر والإيحاء والاستعارة والمحاكاة والتكيف والتنويع. ومن جهة أخرى، يرجع الفضل إلى هارولد بلوم harold bloom فى وضع نظرية تأويلية تسمح باستبدال أسطورة "الرواد" الأدبية بجدول كامل من مقولات "سوء الفهم الإبداعى" (creative misreading) . ومن ثم، فإن العلاقة بين المؤلفين الكبار تُفَسَّرُ فى هيئة revisionary ratios أو بالأحرى فى شكل أجوبة يقدمها الشعراء الأبناء للأسئلة التى تركها الشعراء الآباء مفتوحة، ونقصد بها: التقويم أو التحويل (clinamen) أو التكملة التضادية (tessera) أو الإلغاء (kenasis) أو التصعيد (oskesis)

(*) مهما يكن الموضوع المتلقَّى، فهو يُتَلَقَّى وفقاً لذهن المتلقِّى . (المترجم)

أو العودة إلى المعنى الأصلي الضائع (apophrades) أو الاختراق ذا العواقب غير المتوقعة (demonization) .

ليس ترهين النصوص المعيارية في مختلف أشكاله ولا الحوار بين كبار المؤلفين وحدهما اللذان يستعيدان ديناميتهما التاريخية بواسطة جمالية التلقي. فالأساليب والأجناس والأحقاب "والنهضات"، التي يعدّها البحث الوضعي ظواهر ناجزة ومغلقة، تظهر أيضًا من جديد في الأفق المتحرك لدلالتها الحَدَثيَّة وتستوجب إعادة تأويلها بحسب الوضع المتحول للمؤولين. فليست العصور الأدبيَة مثلاً "أحداثًا" ذات دلالة موضوعية وقابلة للتحديد على نحو نهائي، بل هي ظواهر تاريخية فوق سيرورة لاتنقضي من الدلالات. إن معنى عصر أدبي ما ينكشف في التفعيلات المتعاقبة لـ"اندلاله" (بلغة بارت barthes) ، تلك التي تنتج في آن واحد من الحدث التاريخي ومن أثره في لحظات مختلفة ، والتي يمكن بالتالي إعادة بنائها عبر تاريخ تلقّيه بدءًا من أول تلقياته وانتهاءً بتأويله الراهن. فمن أجل فهم الرومانسية مثلاً انطلاقًا من وضعنا التاريخي الراهن، ينبغي ألاّ ننظر إليها من حيث هي عصر مغلق ومتجانس كما تفعل كتبنا المدرسية. إن التساؤل عن دلالة الرومانسية بالنسبة إلينا اليوم يقتضي منا الاعتماد في آن واحد على بياني ١٨٠٢ و ١٨٢٧ الأدبيين وعلى أشعار نوفاليس novalis أو فيكتور هوجو victor hugo مثلاً ، وعلى النقد الذي كتبه مالارمي أو فاليري mallarme أو valery عن الرومانسية. كما أن علينا أن نتأكد بأنفسنا من اشتراطات فهمنا الراهن المتحصّل من معيار جمالي يقلّل من قيمة كل شعر رومانسيّ المنزع (لنتذكر نجاح " strukturen der modernen lyric" للشاعر هوجو فريدريك hugo friedrich والمنجرف اليوم في موجة رومانسيةٍ جديدةٍ ينبغي توضيحُ تَكوُّنها . ويجب أخيرًا مقابلة تفعيلات الرومانسية في التقاليد الأدبية السائدة بتاريخ تلقّيها في الآداب السلافية وغير الأوروبية. فبما أن التواصل الأدبي سيرورة تختار ضمنها الذات المتلقية باستمرار ما يهمها ويلذُّ لها من بين ثروات الماضي أو الآداب الأجنبية، فإن مسألة تحديد ما تم تلقّيه وما تم رفضه (لماذا مثلاً تمت قراءة نصوص جون بول jean paul أو أ . ت . أ . هوفمان e.t.a. hoffman ومحاكاتها مباشرة خارج ألمانيا، بينما لم يُعرف شعراء آخرون مثل نوفاليس novalis أو أيشندورف eichendorff سوى نجاح بطيء؟) تثير بالذات قضايا موحية ذات صلة بالتفعيل التاريخي لمعنى عصر أدبي ما.

إن المثال المستشهد به يسمح لنا باستخلاص نتيجتين، أولاهما أن جمالية التلقى ترفض مفهوم" العصر " بمدلوله الهيجلى، وهو أنه تعبير عن الروح الموضوعية، لا بل تصورٌ لاتحاد رمزى لكافة التجليات المتزامنة، ففى رأيها أن أسلوب أو نمط عصر أدبىّ ما لا يعدو كونه معياراً جمالياً مهيمناً يُبرز اللامتزامن ضمن كافة التجليات الحادثة فى زمن واحد فى مجال التعبير الفنى. ويمكن لظهور أسلوب أو نمط جديد ذى تأثير قوى أن يستبعد المعيار الجمالى السائد إلى حينئذ ليصبح فى عداد الماضى الأدبى، بحيث يمكنه أن يجعل هذا المعيار نسياً منسياً أو ينيطه بمهمة ثانوية ضمن المعيار الجمالى الجديد (وهذه على سبيل المثال حالة الرواية الواقعية التى تحيل، منذ فلوبير flaubert وبأشكال مختلفة، على الرومانسية البائدة). أما النتيجة الثانية، فهى أن جمالية التلقى تتعارض مع تصور للتقليد الأدبى يكون، حسب العقيدة الإنسية أو فلسفة التاريخ الماركسى الحديثة، نوعاً من "الكنز" الحاضر باستمرار وغير المحدد بزمان the house of beautiful، ومع تصور التراث الثقافى بما هو مادة دوماً متنامية وجاهزة للاستعمال. وهذان التصوران يفضيان إلى كلية يتفانى الأدب المقارن فى احتوائها ضمن مبحث تاريخى تركيبى عنوانه "الأدب العالمى". إن التقليد الأدبى، فى حسبان جمالية التلقى، لا يسعه أن يكون موضوع بحث إلاّ إذا أقرّ بتحيز وجهة النظر وسلّم بمبدإ الاختيار المستمر باعتبارهما شرطين لكل تواصل أدبى. فهو لا يشذّ عن القانون الذى يتحكم فى كل عمل تاريخى والذى يحثّ المؤرخ على العدول عن ذلك الطموح المستحيل الموهم باستطاعة إدراك التاريخ فى كليته - وهو العدول الذى يتم التعويض عنه بسخاء، فى نظر كاريل كوزك karel kosik ، بواسطة استعداد الإنسان الفطرى لتجديد ماضيه من خلال " تجميع تاريخى تدمج به الممارسة الإنسانية عناصر الماضى وتنعشها باحتوائها".

٦

إن أية نظرية للتواصل الأدبي مطالبة اليوم بالمبادرة إلى نقد "المتحف الخيالي" وميتافيزيقيته الضمنية، أى الجمالية "الأفلاطانوية"(*) التى تقضى بأن كل فن عظيم يتسم بجاهزية دائمة وحضور مباشر. ولقد زعزعت المجادلات النظرية فى الستينيات، التى هيمن عليها تَلَقٍّ جديدٌ للماركسية والفرويدية، الاقتناعَ الإنسيَّ الذى يمنح للفنون سلطة غير محدودة تسمح لها بإقامة التواصل بين البشر عبر جميع الأزمان وكافة الحدود. وقد أمكن – على الأقل – استخلاص هذه النتيجة من الجدل حول الأيديولوجيات والمناورات المترتبة عليها، وهى أن التقليد الأدبى منوطة به دائمًا هذه السلطة المزدوجة، وهى نقل وتخليد بطولات الإنسان وآلامه وكذا إخفاؤها وإخضاع الفن لمصالح استبدادية. لكن ينبغى ألاّ ننسى أن التواصل الأدبى، بعكس كل تحذُّرٍ متعلقٍ بجميع الأيديولوجيات، لم يتم أبدًا إخضاعه تمامًا للأيديولوجيات السائدة فى الدول والكنائس. فتاريخ الأدب والفنون الجميلة هو فى الآن ذاته تاريخ تبعية وتمرد غريزى للتجربة الجمالية: هنا يستطيع الإنسان، بفضل نشاطى الإبداع والتلقى، أن يجعل كافة وظائف العمل الإنسانى الأخرى شفافة وأن يرفعها إلى مستوى التواصل الذى يسمح بالكشف عن تمرسه بالعالم رغم المسافات الزمانية والمكانية والثقافية.

لقد كانت جمالية التلقى فى بداياتها ما تزال تلوح فى شكل جمالية الفن المستقل، متعلقةً بتلك الآثار الفنية التى تتجاوز، بفضل قيمها التجديدية أو السلبية، أفق توقع جمهورها الأول والتى تبتعث فيما بعد، وبفضل اكتمالها الدلالى، تاريخًا تأويليًا غنيًا. وبقدر ما كانت مسألة وظائف الفن الاجتماعية تفرض نفسها من جديد، كان على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية سابقة ولاحقة لحقبة الفن المستقل ومجاوزة لفكرة "الأثر" الإنسية وحتى للتواصل الأدبى فى سعة كافة وظائفه، دون استبعاد مبدأ "delectare et prodesse" (**) الذى فقد حظوته منذ مذهب "الفن للفن" وتم ازدراؤه فى أيامنا باسم "أدب الاستهلاك". وهذا الأدب، شأنه شأن الأدب الشفهى، لا يوجد إلاّ فى شكل plurale tantum (***)، أى فى هيئة "سلسلة" و"حركة" لا تستطيع الجمالية التقليدية

(*) ترجمة لـ Platonisante، وهى صفة تشويه للأفلاطونية . (المترجم)

(**) "الممتع والنافع" . (المترجم)

(***) "جمع فقط" . (المترجم)

إدراكهما بحكم اهتمامها بـ singulare tantum(*) فى الروائع الأدبية. لذا وجب الكشف من جديد عن التواصل الأدبى ضمن التجربة المعيشة للفن واستبدال أونطولوجية الأثر بدراسة الممارسة الجمالية، وهو المشروع الذى دشنه جون ديوى john dewey وچان موكاروفسكى jan mukarovsky ومايكل دوفرين mikel dufrenne لكن هؤلاء لم يتمثلوا تاريخ الممارسة الجمالية فى أبعادها الأصلية الثلاثة التى أراها (والتى وصفتها فى كتابى" asthetische erfahrung und literarische hermeneutik ") (١٩٧٧)، وهى الإنتاج poiesis والتلقى aisthesis والتواصل catharsis بيد أن نظريتى عن التجربة الجمالية تتوافق مع نظرية موكاروفسكى mukarovsky فى حدود كونها تعرّف الوظيفة الجمالية بما هى مبدأ فارغ، لا بل مفارق، يسمح بتنظيم وتنشيط كافة وظائف عمل الإنسان فى العالم اليومى الأخرى. إلا أننى أضيف إلى نظرية الدليل الجمالى هذه، الذى يجعل وقائع العالم المعيش غير المُنفذَة شفافةً، أن الوظيفة الجمالية، بعكس الوظيفة النظرية، تبقى متجذرة فى المتعة الجمالية التى تفتح التفاعل التواصلى من حيث هى تلذذ بالذات ضمن لذة الآخر. وبينما لا تتكون الوظيفة الجمالية، حسب موكاروفسكى mukarovsky ، إلاّ بمقابل إنكار وظيفتى "الممارسة" و"التواصل"، فإن هذه الوظيفة، فى تصور مدرسة كونسطانس، ترعى أفق الواقع الذى ترفضه كأى رفض حسب الجدلية الهيجلية ، وتعيد بالتالى للتجربة الجمالية وظيفتها التواصلية المفتقدة. ومن ثم، فإن ثنائية "الواقع" و"الخيال" الكلاسيكية تفقد وجاهتها، حيث إن "الخيال، عوض أن يعارض الواقع، ينقل لنا شيئًا ما عن هذا الواقع" بتعبير ڤ . إيزر w. Iser وهكذا، يكف عالم الخيال عن كونه عالمًا فى ذاته ليصبح ماكانه الخيال دائمًا فى التجربة الجمالية والتواصلية للفن قبل أن يعلن استقلاله، أى أفقًا يكشف لنا معنى العالم من خلال نظرة الآخر(٦).

إن كتابة تاريخ أدبىّ جديد، من أجل إعادة بناء قضية التواصل الأدبى انطلاقًا من رواسب الأعمال والترابطات التاريخية والتأويلات، تقتضى اللجوء إلى تاريخ ونظرية التجربة الأدبية. ويبدو لى هذا ضروريًا لأنه يمثل "الجسر التأويلى" الذى يسعفنا على بلوغ أحقاب بعيدة فى الزمان وثقافات غريبة على التقليد الأوربى. وهذه الإمكانية تتعذر على كل من المؤرخ والأنثروبولوجى اللذين يُضطرّان فى أكثر الأحيان إلى إجراء

(*) "المفرد فقط" . (المترجم)

تحليلاتهما على وثائق أو شهادات مشتتة وناقصة وتبقى صامتة، وإلاّ فخادعة من أول وهلة، بحكم كونها لم تكن مرصودة لتحقيق "متعة نصية" للقارئ اللاحق أو لمخاطبة ذهن الملاحظ الأجنبى(٧). إن تجليات الفن، أو بالأحرى الشهادات على العالم المعيش، حين تتكلف بها الوظيفة الجمالية، تتجاوز دائماً الوضع التداولى لأصلها. وهو ما يبقى صحيحاً حتى فى اضطرارها إلى خدمة غايات شعائرية أو أهداف أيديولوجية. فحين تبدأ التجربة الجمالية، يربح الإنسان هذه المسافة بالنسبة إلى إكراه الطقوسية الدينية أو السياسية الذى ألفْناه دائمًا بواسطة السلوكات اللعبية. ذلك أن موضوع الطقس الذى أدركته وحولّته الوظيفة الجمالية لايستطيع بعد احتواء سرّه في ذاته. فهو، بعد أن تحوّل إلى موضوع جمالى، يستوفى بنيةَ غيريةٍ مزدوجةً تكشف من جهة عن كينونته الأخرى، (أو"أجنبيته") وتحيل بواسطة شكلها، من جهة أخرى، على الغير، أى إلى وعى مستعد للفهم.

إن مهمة التأويلية التاريخية هى أن تيسّر إدراك أدب الماضى الذى أصبح غريبًا عنًا وأن تسعفنا، من خلال الإقرار بغيريته بالذات، على ملاءمته مع تجربتنا الراهنة. وحين يتعلق الأمر بثقافة أجنبية تختلف عن تقليد الفنون ذات الأصل الأوروبى وتمتنع على كل فهم تاريخى، يتم اللجوء إلى مقاربة نسقية تيسّرها لنا مدوّنة الأجناس الأدبية أو الشفهية التى تقترحها النظرية الأدبية والمقارنية أو مدونة نماذج التماثل التى أعدتها السيكولوجية الأدبية أو مدونة الأدوار والمؤسسات الاجتماعية التى وضعتها سوسيولوجية المعرفة(٨).

أخيراً، فإن القيام بتركيبٍ لهذه المقترحات المنهجية خاصٍ ببحثٍ أدبىٍّ منذورٍ لمشاكل التواصل – التى تُطرح فى مستوى دياكرونية عملية التلقى وفى مستوى سانكرونية أنساق التواصل(٩) – يُعتبر فى تقديرى ضرورة جوهرية فى الوقت الحاضر. فربما ستتمخض عنه فرصة مؤاتية جديدة للتوفيق بين المنهجيتين، التأويلية والبنيوية، حتى تعرف الأولى أن de singularibus non est scientia(*)، وتعرف الثانية أن scientia sine communicatione sermonis non facit sapientiam (**).

(*) لا علم للمفرد . (المترجم)

(**) العلم الذى لا ينقل موعظة لا يكوّن الحكمة . (المترجم)

الهوامش

(١) من أعمال هذه المدرسة المترجمة إلى الفرنسية:

- Wolfgang Iser: "L' Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique", Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, ١٩٨٥ .

- Hans Robert Jauss: "Pour une esthétique de la réception", Paris; éd. Gallimard, ١٩٧٨ .

- Hans Robert Jauss: "Pour une herméneutique littéraire, Paris, éd. Gallimard, ١٩٨٨ .

وقد خصصت مجلة Poétique الفرنسية عدداً لـ "نظرية التلقى فى ألمانيا" (العدد ٣٩، سبتمبر ١٩٧٩) . (المترجم)

(٢) انظر ضمن هذا الكتاب "أسطورة الأخوين العدوين" . (المترجم)

(٣) لقد تجاوزت نظريةُ ممارسةِ التأويلِ الضمنيةُ عند ليوسبترز Léo Spitzer وهى تفتقر إلى النسقية ويتعذر تقليدها - تجاوزت إلى حد بعيد تأملاته الهامشية حول الدائرة الهيرمينوطيقية. انظر تقريظ ج . ستاروبنسكى J. Starobinski فى كتابه : العين الحية L'oeil vivant II, La relation critique باريس، ص ٣٤ - ٨١ .

(٤) انظر كتابى المترجم إلى الفرنسية بعنوان : Pour une esthétique de la réception ، ص ١٨٠ وما يليها.

(٥) انظر تقرير Y. Chevrel عن المؤتمر الثامن للجمعية الدولية للأدب المقارن فى Revue de la littérature comparée، ١٩٧٨ ، ص ٤٨٢ .

(٦) هكذا أفهم أطروحة ك . هـ . شنتيرله Karl Heinz Stierle "يبدو العالم كأفق للخيال، ويبدو الخيال كأفق للعالم". انظر دراسته القيمة Récepion et Fiction ، مجلة Poétique، العدد ٣٩، ص ٢٩٩ وما يليها.

(٧) لتوضيح هذه المعضلة، حسبى أن أستشهد بـ چورچ دبى George Duby الذى يقول فى مقدمة كتابه الأنظمة الثلاثة أو مخيال الفيوالية Les trois ordres ou l'imaginaire du Féodalisme ، ص. ٨: "إن المؤرخ لا يسائل أبداً سوى الفضلات. وهذه البقايا النادرة تصدر كلها تقريباً عن آثار تذكارية نصبتها السلطة. فتلقائيةُ الحياة كلِّها، شأنها شأن التقاليد الشعبية، تستعصى على إدراكه. ولا يخاطبه سوى أولائك الرجال الذين يمتلكون ذلك الجهاز الذى يدعوه لايزو Layseau "الدولة" ".

(٨) أتفق هنا مع إيتيامبل Etiemble الذى سبق له فى ١٩٦٣ أن ذكّر فى نقده لمدرسة الأدب المقارن الفرنسية بأن "تاريخ علاقات الأفعال بين الكتّاب والمدارس أو الأجناس الأدبية لا يستنفد علمنا"، والذى تبنّى رأى رينيه ويليك René Wellek ، وهو أن "الآداب هى أنساق الأشكال التى يضيفها الإنسان إلى لغته الطبيعية ، والذى طالب ببناء نظرية مقارنية تخص الشعرية والبلاغة وعلم الجمال، والذى شجع مشروعه على صياغة أحكام جمالية. انظر كتابه « المقارنة غير البرهان» Comparaison n'est pas raison ، باريس، ١٩٦٣، ص ٧٠ وما يليها

(٩) أحيل هنا على پ . سميث P. Smith فى دراسته Des genres et des hommes مجلة Poétique ، العدد ١٩ ، ١٩٧٤، الذى يقول فى ص ٣١١: "وباختصار، فلا يمكننا وضعُ أسس بناء تأملٍ مقارنيٍّ حقيقى وربما الارتقاء إلى مستوى فرضية نظرية موحية حقًّا إلاّ إذا اعتبرنا الآداب أنساقًا، وليس بملاحقة موضوعات مفصولة عن سياقها عبر القارة كلها كما هو مألوف".

الفصل الرابع

جمالية التلقّى : منهج جزئىّ

إن جمالية التلقى (*) – التى كانت إلى عهد قريب فقط شبه مجهولة، مما بدا معه مناسبًا إبرازُ الإمكانيات التى تُقدّمها من أجل تجديد التاريخ الأدبى المحتضر (1) – لا تثير فقط اهتمامًا قويًا اليوم فى أوساط الباحثين، كما تؤكد ذلك الموجةُ الأولى من "تواريخ تلقّى" هذا الأديب أو ذاك التى تعوّض تلك المصنفات التقليدية الجليلة المؤرخة لـ "مصائر الآداب". إن عليها – باعتبارها منهجًا ذا أسسٍ بعدُ غيرُ ثابتةٍ تمامًا – أن تتحمل كذلك تلك الضربات التى توجهها لها من كلّ جانب النظريةُ المدعوةُ بورجوازيةً والنظريةُ الماركسيةُ للفن. فهى من جهة منبوذة بدعوى أنها اتجاه "دَمَقْرَطِىٌّ" معادٍ للتقليد أو مشتبه فيه بسبب خضوعه للمادية التاريخية. وهى من جهة أخرى موصومةٌ بـ "مناهضتها الحانقة للشيوعية" أومحتقَرةٌ لكونها "تحتل ذلك الموقع المريح بين بحثٍ أدبىٍّ مشبوهٍ سياسيًا أو أصبح عديم الجدوى وعلمٍ أدبىٍّ خاصٍ بالمادية التاريخية ب . ج . ڤارنيكين B. J. Warneken .

ولن أتخذ هنا أى موقف سياسى من تلك المظاهر السياسية التى يكتسيها تطوّرٌ لا نعرف بعدُ ما إذا كان يمثل، فى تاريخ العلوم، مخاضَ إبدالٍ جديد متعلق بمعرفة التاريخ، أو مجرد احتضار للثقافة التاريخية. حسبى أن أرد على الانتقادات، محاولاً الإبانة عن الإضافات التى تحملها جمالية التلقى وكذا ما لا تستطيع بمفردها تقديمه للنهضة التى يعرفها التأمل المعاصر فى الفن وفى تاريخيته وفى علاقته مع التاريخ عامة .

(*) ملحوظة: يتولّى ياوس Jauss هنا الردّ على بعض الطعون والانتقادات التى وجهت له فى ألمانيا، وخاصة ألمانيا الشرقية سابقًا ذات الأيديولوجية الماركسية، وإذا كان ياوس Jauss يثبت فى الأصل الأحكام والآراء التى يجادلها وينسبها إلى أصحابها مع توثيقها (عنوان الكتاب، دار نشره ومكانه وتاريخه)، فإننى سأكتفى من جهتى بإثباتها مع ذكر أسماء أصحابها فقط، دون إشارة إلى مظانّها الأصلية التى يتعذر على القارئ العربى المعرّب الإطلاع عليها، لأنها جميعًا باللغة الألمانية.

ولقد سبق لـ ك . ر . ماند يلكو K.R. Mandelkow أن أجاب بما فيه الكفاية عن ذلك السؤال ذى الأسبقية والمتعلق بمعرفة لماذا لم تُطور النظرية الجماليةُ – منذ فريدرش شليجل friedrich Schlegel وإلى غاية " النقد الجديد" فى أمريكا – كلاً من "تاريخ الآثار" ومن "جمالية التلقى"، فى حين نلاحظ أنهما أثارا منذ عقد تقريبًا اهتمامًا متزايداً. إن فكرة استقلال العمل الفنى تتنافى تحديداً مع طرح سؤال الآثار التى يحدثها هذا العمل وكذا وظيفته فى المجتمع. لذلك، فقد كان من تبعات انتقال الوعى الجمالى إلى مبدإ الاستقلالية – هذا الانتقال الذى تتميز به المثالية الألمانية عن عصر الأنوار وجماليته المهتمة بالآثار – إن انقطعت التجربة الجمالية أكثر فأكثر عن الممارسة. فلا يمكن بعدُ اليومَ تجاهلُ أن عصرنا يتطلب بالعكس أن يَجعل الفنُ ونظريتُه وتطبيقُه "من ضرورة الحاضر فضيلةَ التاريخ" ك . ر . مانديلكو K.R. Mandelkow وبتعبير آخر، فإن هذا الفن، الذى تصلبت استقلاليته وتكسرت فى هيئة عقيدة مؤسسية، مُطَالَبُ بأن يخضع من جديد إلى قوانين الفهم التاريخى، وذلك موزاةً مع استرجاع التجربة الجمالية لدورها الاجتماعى ولوظيفتها التواصلية اللذين افتقدتهما.

إذا نظرنا من هذه الزاوية إلى المهامّ التى يتعيّن أداؤها على نظرية الفن وتاريخه اللذين هما فى طور التجدد، فسنلاحظ دون شك أن بإمكان جمالية التلقى، أن تسهم فى اكتمالهما، وذلك بإحداث القطيعة الجذرية مع الأعراف العلمية المقررة لا أن تَدَّعِىَ لنفسها أنها بالتمام والكمال إبدال منهجىّ. فليست جمالية التلقى نظرية مستقلة قائمة على بديهيات تسمح لها بأن تحلّ بمفردها المشكلات التى تواجهها، وإنما هى مشروع منهجى جزئى يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع. وأنا،إذ أقرّ بذلك، أترك لغيرى – شريطة ألاّ يكون خصمًا وطرفًا فى آن واحد – عنايةَ تقريرِ ما إذا كان ينبغى، فى مجال العلوم التأويلية والاجتماعية، اعتبارُ هذا الاعتراف بالنقص من لدن منهج ما علامة على ضعفه أو على قوته. ومهما يكن، وخلافًا للنظريتين المثالية والمادية اللتين تؤكدان – انطلاقًا من مقدمات منطقية متعارضة (استقلال الفن أو تبعيته من حيث نشوؤه وتداوله) – طموحَهما إلى أن تكونا منهجين كاملين وشاملين، فإن جمالية التلقى تستمد خاصيتها الجزئية من وعينا المكتسب بأنه أصبح من الآن فصاعداً مستحيلاً فهم العمل فى بنيته والفن فى تاريخه باعتبارهما جوهرين وكمالين أوّلين. فإذا كنا لا نريد بعدُ تحديدَ الطبيعة التاريخية لعمل فنى بمعزل عن الآثار التى ينتجها، وكان غير ممكن بعدُ اعتبارُ تاريخ الفن متجسداً كليًا فى تعاقب

الأعمال بمعزل عن الاستقبال الذى حظيت به، فيتعين علينا حينئذ أن نقيم جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على أساس جمالية التلقى. وهذا المشروع لا ينبغى ولا يمكن فى أى حال توظيفه لغاية استعادة الفن والأدب لتاريخهما المستقل ؛ ذلك أن الخاصية الجزئية للتلقى بالنسبة للإنتاج والتصوير تطابق الخاصية الجزئية لتاريخ الفن بالنسبة للتاريخ عمومًا الذى ينتمى إليه. إن تأريخًا للأدب أو للفن بنـــاء على جماليـــة التلقى يفترض الإقـــرار بهـــذه الخاصيـــة الجـزئيـة أو بـ "الاستقلال النسبى" للفن. ولهذا السبب بالذات، يمكن لمثل هذا التـأريخ أن يساهم فى فهم العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، وبتعبير آخر فى إدراك العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك والتواصل ضمن الممارسة التاريخية العامة التى تندرج فيها هذه العناصر.

وبالإحالة على النقاش الذى دار لغاية اليوم حول جمالية التلقى، يمكن استخلاص ثلاث إشكاليات أساسية أعتقد أنه من اللائق توضيحها:

– إشكالية التلقى والتأثير (أو الوقع الذى يحدثه العمل فى المتلقى)، وهى تعود بنا إلى المسألة التأويلية المتعلقة بمعرفة الدور الذى تؤديه ثنائية "السؤال _الجواب" فى عملية الانتقال من تشكّلٍ أحادى البعد للمعنى إلى تشكّل جدلى له.

– إشكالية التقليد و الانتقاء، ويتعلق الأمر بمعرفة الكيفية التى يتمفصل بها الترسب الثقافى اللاشعورى والتملك الناجم عن اختيار واع، وذلك بحسب أفق التوقع الذى يسمح لنا بتحليل تجربة جمالية معينة.

– إشكالية أفق التوقع ووظيفة التواصل، وقد صاغها كلود تريجو Claude Trager فى هذا السؤال الذى يعتبره سؤالاً حاسماً بحق: "كيف يمكن فهم الأدب فى راهنيته الحالية وإدراكه بما هو إحدى القوى الصانعة للتاريخ؟".

١

التلقي والأثر الذي يحدثه العمل

إذا عرّفنا العمل بما هو حصيلة تلاقى النص وتلقّيه، وبأنه بالتالى بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلاّ ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين "الأثر" أى وقع ذلك العمل، ثم "تلقّيه". ويؤلف هذان المكوّنان عنصرى تفعيل العمل الفنى والأدبى أو العنصرين البانيين لـ التقليد. فالأول، أى الأثر، يحدده النص، والثانى، أى التلقّى، يحدده المرسل إليه. ويفترض الأثر نداءً أو إشعاعًا آتيًا من النص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقّى هذا النداء أو الإشعاع الذى يتملكه. ويحتمل مفهوم "تاريخ الآثار" تفسيرًا معكوسًا ما دام يُظْهِرُ مفعول عمل فنى ما كما لو كان يتشكل من طرف واحد فى هذا العمل بالذات وبه. والخاصية الوهمية لهذا الإظهار الذى يجعل النقل يحصل تلقائيًا لم يتم توضيحها فى الخطابات التأريخية من نوع: "حظوة الأديب الفلانى فى الأدب الفلانى" أو" تأثير فلان فى الأدب الفلانى"، وكذا فى كثير من الدراسات التى على غرار: "مصير أوفيد Ovide فى البلدان اللاتينية الثقافة" أو "صورة رابلى Rabelais فى الأدب الفرنسى" الخ. والحق أنه لا يمكن ادّعاء دراسة تاريخ تلقّى الأعمال إلاّ إذا اعترفنا وسلّمنا بأن المعنى إنما يتشكل بالحوار، أى بواسطة جدلية تذاوتية. ذلك أن استمرار أعمال الماضى فى التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التى تواظب على تلقّيها دون انقطاع أو تستأنف تلقّيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمرًا أو معلنًا. وسأوضح لاحقًا الفرق الذى يفرض نفسه فى هذا الصدد بين السيرورتين، أى تلك التى يتشكل بواسطتها التقليد، وهى غير ظاهرة، وتلك التى تؤسس معايير فنية، وهى واعية. وقبل ذلك، لا بد من التساؤل عن الكيفية التى يترابط بها "الأثر" و"التلقى"، أى التى يتمفصل بها العملُ الفنى الشاهد على الماضى والفهمُ الذى يعيد له قيمة الحاضر.

إن التشكل الجدلى للمعنى، ضمن التجربة الجمالية، يرتهن بتحقق تواصل فى مستويى الشكل والمعنى، أى أنه يقتضى أن تكون للموضوع الجمالى فى آن واحد

خاصية شكل فنى (وهى الوظيفة الشعرية للغة فى مجال الكتابة الأدبية) وخاصية جواب. فلئن كان العمل الفنى الأصيل يبرز من بين ذخائر الماضى الخرساء ويستطيع بعدُ "قولَ شيء ما" للأجيال اللاحقة، فليس ذلك ببساطة راجعًا إلى" شكله اللازمنى"(...). إن سبب ذلك يكمن فى كون "شكله"، أى خاصيته الفنية النوعية (المجاوزة للوظيفة العملية للغة التى تجعل من العمل شهادة على فترة محددة) يُبْقِى "دلالته"، على رغم مرور الزمن وتغيّره، مفتوحة ومن ثم حاضرة، باعتبارها الجواب الضمنى الذى يخاطبنا فى العمل. ويلزمنى هنا، مُذَكِّرًا بنقدى لكل من ر . بارت R. Barthes وهـ . ج . جَدامر H. G. Gadamer [٢]، أن ألحّ خصوصًا على أن الجواب والسؤال ضمن تاريخ تأويل عمل أدبى ما، يظلاّن "مضمرين" فى أكثر الأحيان. إن أثر العمل وتلقيه يلتحمان فى حوار بين ذات حاضرة وخطاب ماض. ولا يمكن لهذا الخطاب أن يستمر فى "قول شيء ما" لتلك الذات (أو أن يقول لها شيئًا ما كما لو كانت هى المخاطَبة الوحيدة، حسب جَدامر Gadamer إلاّ إذا اكتشفت الذات الحاضرة الجواب المضمر المتضمن فى الخطاب الماضى وأدركته بما هو جواب عن سؤال يتعين عليها هى أن تطرحه الآن. وفى هذا الصدد، يمكننا أن نطبق على تجربة فن الماضى قولة چورچ دريڤس Jörg Drews المقتضبة: "التاريخ لا يقول شيئًا، بل يجيب". وأعتقد بأنه لا يجوز دون مجازفة تجاهل معضلات المسافة التاريخية و"اتحاد الأفقين"[٣] بالجزم بكل بساطة، كما يفعل ج . كايزر G. Kaiser بأن سبب غنى "جوهر الأدب الكلاسيكى" يكمن فى كونه "يطرح على القارئ دائمًا وعلى مَرِّ القرون نفس الأسئلة بقدر ما يطرح عليه كذلك أسئلة دومًا جديدة يكفيه أن يفتح أذنيه وأن يبذل مجهودًا ليدركها، بينما تشيخ أعمال أخرى وتبلى لأنها أصبحت عادية ومألوفة بسبب نفاد قدرتها على السؤال، وبسبب أن الأسئلة التى كانت تتضمن أجوبة عليها لم تعد لها سوى فائدة تاريخية ". صحيح إن التلقى ينطوى على سؤال، لكنه سؤال ينطلق من القارئ إلى النص الذى يتملكه. وعَكْسُ الاتجاه يعنى الوقوع من جديد فى النزعة الجوهرية، تلك التى تعتقد بأن الأسئلة أزلية، وبأنها تتناسل فيما بينها على الدوام، وبأن الأجوبة عنها صالحة كذلك إلى الأبد. كما يعنى نسيان أن الفن يتعارض تحديداً مع كون السؤال مطروحاً مباشرةً ومدرَكًا مباشرةً لأنه يفترض كمون المعنى.

لذلك، فالنص الشعرى ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقًا أجوبة عما تطرحه من أسئلة. فخلافًا للنص الدينى الشرعى الذى يُعتبر حجة والذى يتعين إدراك معناه الجاهز على "كل امرئ يمتلك أذنين للسماع"، فإن النص الشعرى متصوَر كبنية

مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم مُتَحَاوَرٍ حُرٍّ، معنى ليس "مُنَزَّلاً" من أول وهلة، بل معنى يتم "تفعيله" من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلُها تسلسلَ الأسئلة والأجوبة. وجمالية التلقي تحدد لنفسها غاية الكشف عن الكيفية التي يتم بها تشكّل المعنى حين ينجز الشاعرُ صراحة هذا التسلسل الذي يظل بالعكس كامنًا في أغلب الأحيان. هي ذي روح منهجنا التأويلي المنطلق من السؤال، الذي يطرحه علينا اليوم جواب التأويل التقليدي، من أجل العودة إلى السؤال الأصلي كما يمكن إعادة تشكيله افتراضًا والوصول – من خلال تغيرات الأفق المقابلة لـ "التحققات" المتعاقبة – إلى السؤال المتجدد الذي "ينطوي عليه النص من أجلنا" والذي يتعين علينا طرحه اليوم والذي سيجيب عنه النص ضمنيًا ، أو لن يجيب عنه.

إن توضيح تطور العلاقة بين العمل الأدبي والجمهور، بين أثر هذا العمل وتلقّيه، باستيحاء منطق السؤال والجواب الهيرمينوطيقي – وهو ما تستهدفه جمالية التلقي – لا تستطيع الجماليةُ الماركسيةُ أن تأخذه على عاتقها رغم دفاعها، على لسان ب . ج . ڤارينكن B.J.Warneken ، عن أطروحة كون "الإنتاج والاستهلاك لحظتيْ سيرورةٍ يُعتبر فيها الإنتاج نقطة الانطلاق الحقيقية، ومن ثم العامل الأهمّ". فبإمكان القوى المنتجة وطرائق الإنتاج أن يحللها رجال الاقتصاد أو أن يتغنى بها الشعراء، وبإمكان علاقات الإنتاج أن تكون موضوع نقد أو تطوير، ولكن ليس ممكنًا الكشف ببساطة، من خلال الأعمال الفنية الماضية، عن المعطيات الاقتصادية المعاصرة، ولا ادّعاء تعليق إحداها بالأخرى بالتذرع بمبدإ "التناظرات" أو"التماثلات" السرية بين هذه الأعمال ووثائق التاريخ الاقتصادي والاجتماعي التي "أصبحت خرساء". وهذا بالذات ما يجعل النظرية المعرفية الماركسية في ارتباك، إذ لا يكفي صراحةً أن نقتنع بأولية البنية التحتية الاقتصادية لنرى إلاّ كما تُرى الأشياءُ من الخارج كيف أمكن قديمًا لـ"طريقة إنتاج الثروات المادية" أن "تحدد قبليًا خاصيات الإنتاج الأدبي". فهل يستطيع ب . ج . ڤارنيكن B.J. Warneken أن يجيب عن هذا السؤال الذي لا أطرحه بقدر ما لا أستبعده إطلاقًا: "إلى أي حد يقتصر الوعيُ المتلقّي على تصديق التحولات في مضمونها، تلك التي تطرأ على معنى الأعمال الأدبية من جرّاء تحولات السيرورة الاجتماعية التي يتعذر على هذا الوعي إدراكها في حقيقتها؟". إنه لن يستطيع، كما لا يستطيع غيره، أن يستخلص أية عبرة من الجانب الإنتاجي لهذه السيرورة الاجتماعية الصامتة (التي يتعذر على الوعي إدراكها في حقيقتها)، إذا لم يبدأ بإعادة تشكيل الإطار العام الذي

كانت تندرج فيه الأسئلةُ الأيديولوجيةُ والمشكلاتُ الاجتماعيةُ التي أجاب عنها العملُ الفني قديمًا، سواء أكّد جوابُه النظامَ القائم أو اعترض عليه، وذلك ضمن دراسته لمستوى التلقي في التجربة الجمالية الخاصة بالماضي الذي ما يزال في وسعنا إدراكه. فلا يمكن إبراز معنى نصٍ أدبي قديم باعتباره جوابًا متضمَنًا في هذا النص، ومن ثم عاملاً من عوامل السيرورة الاجتماعية، إلاّ بواسطة بحث قابل للمراقبة الموضوعية يتم إجراؤه على الوعي المتلقّي المعاصر لهما (...) وباختصار، وحتى إذا اعتبرنا الإنتاج العامل الأهم في السيرورة الاجتماعية، فلا يمكننا معرفة الدور الذي يؤديه العمل الفني ضمن هذه السيرورة إلاّ إذا درسنا تَلَقّيه. حينئذ، ستدرك هذه المعرفة الفاعلين الحقيقيين، أي الاتجاهات الاجتماعية للتطور، بدل أن تدرك، ومن خلال خفاء هذا التطور، محض تجريدات بعدُ مُؤَقْنَمَةٌ.

٢

التقليد والانتقاء

إن جمالية التلقي، عوض أن تتعصب لنسبية كافة وجهات النظر التاريخية وأن تعتقد بأن كافة النصوص تقدم إمكانيات تأويل غير محدودة وأن تتجاوز، بتعبير ر. ڤايمن R.Weimann "الموضوعية التاريخية لسيرورة التأريخ الأدبي"، تفترض بأن فهمنا الراهن للفن يتطور ضمن بعض الحدود التي يمكننا التعرف عليها شريطة أن نوضح أولاً أصل أو تكوّن فهمنا القبلي له. لكن أصل أو تكوّن تمرّسنا الراهن بالفن الذي يتعين دراسته ليس ماثلاً أمامنا حتى نتمكن من إدراكه على نحو مباشر وكامل ضمن الكتلة الموضوعية للمعطيات التاريخية. إن فهمنا القبليّ للفن مشروط في آن واحد وبنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجّلَ التاريخُ تَشَكُّلَها وبمعايير بقي تَكَرُّسُها كامناً، وبتعبير آخر مشروط بالتقليد الواعي للانتقاء وبتقليد الحدث، المجهول واللاواعي، الذي «يُمأسسُهُ» المجتمع بشكل مضمر. ولقد ظل غياب هذا التمييز يشكل إلى اليوم نقصاً في تصوراتي النظرية. لذلك، فمن الملائم مراجعة هذا الذي سبق أن قلته: "غير أن التقليد لا يمكنه أن ينتقل من تلقاء نفسه. فهو يفترض التلقي حيثما يمكن ملاحظة فعل ماض في الحاضر"[٤] بالفعل، فكل إعادة إنتاج للماضي لا تفترض بالضرورة تملّكاً واعياً له وتكييفاً له مع أفق تجربة جمالية جديدة. فبإمكان الأعمال التي جعل منها إجماعُ الجمهور الأدبي نماذج أو روائع مدرسية أن تصبح شيئاً فشيئاً معايير جمالية لتقليد سيحدد سلفاً انتظارَ وتوجهَ الأجيال اللاحقة في مجال الفن. ومع ذلك، فحين تمتد فعالية المعايير الجمالية هكذا في الزمن، فليس كذلك بحكم احتمالٍ صرف، كما يحدث في مجال الوقائع السياسية أو التاريخية بصفة أعم. ذلك أن على العمل الأدبي أن يعرّى خاصيته كحدث متفرد حتى يستطيع أن يصبح النموذج الذي سيحتذَى. كما أن التاريخ الطويل للأعمال التي كونت تقليداً أدبياً ينبغي اختزاله إلى شعريةِ جنسٍ أدبيٍ مثلما ينبغي اختزال تعدد أعمالِ حقبةٍ ما إلى وحدة أسلوب مهيمن، وذلك حتى يمكن تَشَكُّلُ معيار جمالي، أي حتى يحدث الانتقال من دياكرونية الأحداث المنتظمة إلى سانكرونية المعايير التي تحدد انتظار الإنتاج المقبل. لذلك، يلزمني أن

أعوّض قولي السابق المشار إليه أعلاه بما يأتي، وهو أن التقليد، في مجال الفن، ليس لا سيرورةً مستقلة ولا صيرورةً عضوية ولا ببساطة صيانةً للتراث ونقلاً له. فكل تقليد يفترض "انتقاءً"، أي تملّكًا لفن الماضي حيثما يمكن ملاحظة انتعاش التجربة الجمالية المنجزة ضمن التلقي الراهن الذي يسعف على خلود هذا الفن لئلاّ يطويه النسيان.

ولذلك، فالخاصية الجزئية لجمالية التلقي لا يبررها فحسب اهتمامها الانتقائي بالعلاقات بين الإنتاج والتمثيل والتلقي، بل كذلك إقرارها بأن كل إعادة إنتاج للماضي محكوم عليها بأن تكون جزئية. فجمالية التلقي تتعارض إذن بكيفية جذرية مع تلك النزعة الموضوعية المعلنة الخاصة بالمناهج التي تدّعي تعليق الفهم إمّا بمعنىً لا زمنيٍّ في كليته وإمّا بالسيرورة التاريخية الممتدة من ولادة العمل الفني إلى تلقّيه في كليتها. فكل فهمٍ قابلٍ علميًا للمراقبة يتضمن بالضرورة الاعتراف بحدوده الخاصة، وهذا المبدأ الأساسي في جمالية التلقي ينطبق على تلقّي أعمال الحاضر وتلقّي أعمال الماضي على حد سواء. إنه يصدق على العمل المفرد الذي لا يحتمل سوى انتقاء محدود لإمكانيات تأويلٍ محددة، ويفرض العدول عن باقي الإمكانيات الأخرى ولو كان ممكنًا تحليل تعدده الدلالي إلى تعدد في الموضوعات: فالمؤول الذي لا يستوعي بأن كل بناء فعلي للمعنى يقلص تعقّد المعنى الكامن(٥) والذي يسعى إلى "إدراك كل ما يمكن إدراكه" يفرط في القيمة الجمالية المرتبطة ببعض توجهات الانتظار. كما يصدق هذا المبدأ على التكوّن "الطبيعي" للتقليد، ذلك الذي يتم دون تدخّل فعليّ وواع للذوات المتلقية بما هي موجهة للعملية: فحين تنتقل معايير الماضي الجمالية على هذا النحو إلى الحاضر بفعلٍ لا إرادية طبيعية، فإن ذلك لا يحصل كما يحدث لكرة الثلج المتدحرجة التي تتحمل بكل ما تصادفه، بل يحصل بالخضوع لمبدأ الاقتصاد الذي يسم دائمًا تشكّل المعايير، بمعنى أن الانتقال يختصر العناصر غير المتجانسة ويختزلها ويقصيها. وينطبق المبدأ نفسه أخيرًا على التغيير الذي يُلحقه الوعي بأفق التجربة الجمالية (وهذه الحالة هي ما اعتبرته إلى اليوم أجدر بالاهتمام من غيرها): فحين يكون التدخل الفعليّ للذات المتلقية ما يرعى السيرورة التاريخية، وتكون إعادة إنتاج القديم محددة من لدن إنتاج الجديد، ويكون الأفق المتجمد للتقليد مضطربًا بسبب استباقات تجربة جمالية أخرى ممكنة وغير متحققة بعدُ فعليًا، حينئذ يبرز الطابع الجزئي لكل تلقٍّ بمنتهى الوضوح. وبالإجمال، فإن مثل هذا التحول في الأفق – الكفيل بإعادة النظر في قيم الماضي المكرسة وبتعديل تراتبية "السلط" وبتيسير "افتداء" تراثٍ منسيٍّ – يبدأ بالتنكر للتقليد القائم: وهذا

ما حدث لفن العصور القديمة المنسى، الذى يدل تلقّيه من لدن الإنسية النهضوية على بداية عصر جديد، حيث فُهم بأنه بالحصر والتحديد رفضٌ للحقبة السابقة، مما جعل فن القرون الوسطى يسقط بدوره، ولقرون عديدة، فى أغوار نسيان لا تقل عمقًا.

ولهذا السبب، فإن جمالية التلقى تستفيد من ذلك التحذير الذى وجهه هابرماس Habermas للتأويلية الفلسفية، وهو أنه يستحيل الاستناد إلى إجماع حرّ يوجه حركة التقليد، وأن الإجماع الاستباقىّ حول تقليد ما يمكن، خلافًا لذلك، "تحصيله بأثرٍ تواصلٍ مزعومٍ". فهى تستعمل مناهج أخرى (مناهج نسقية، "نقد أيديولوجى"، تأويلية الأعماق) حيثما لا يكفى إبراز أفق توقّع من أجل الكشف عن التفعيلات التى يحجبها أو يطمسها التقليد السائد. غير أن مثل هذا التحليل النقدى لتاريخ تلقى عمل قديم ينبغى تمييزه عن ذلك الإجراء السهل والمكافئ والكثير الرواج اليوم الذى يقضى بـ"الكشف عن الوعى الخاطئ". إن دراسة تلقّى عمل ما، بما هى تأملٌ واعٍ فى خاصيتها الجزئية، تستبعد "الوعى الصحيح" الذى يحتكره النقد الأيديولوجى لنفسه، ذلك لأن هذه الدوغمائية المادية الغريبة تؤول واقع التاريخ تأويلاً تعسفيًا طالما أنها لا تعترف بأن أفقها الخاص محدود وبأن كل تفعيل يمثل أهمية تاريخية، بما فى ذلك وبخاصة تلك التفعيلات التى لم تعد تجيب عن الأسئلة التى نطرحها اليوم (...).

وينبغى هنا إيضاح مفهوم "الترهين" أو"إعادة الترهين". فلا أعنى به لا التحديث الساذج الذى يجعل أسلوبًا قديمًا مناسبًا للذوق الحاضر بتلبيسه حلّة عصرية، ولا "قفزة النمر داخل الماضى" المشهورة التى حدد بها ف. بنيامين W.Benjamin علاقة الثورة باستمرارية التاريخ. إننى أعنى به اختيارًا واعيًا وصريحًا لصورة ما من الماضى، مع رفض كل ما من شأنه الاعتراض بينها وبين الحاضر الذى يلزمها أن تبنيه وأن تبرره بما هو تجديد. وفى مجال الفن، تكون إعادة الترهين بإقامةٍ واعيةٍ متبصرةٍ لصلةٍ بين الدلالة الماضية للأعمال ودلالتها الحاضرة. وتفترض إعادة ترهين عمل أدبى ما بتجديد تلقيه دراسةَ العلاقة الجدلية بين العمل المتلقَّى والوعى المتلقِّى - وهى بالضرورة دراسة انتقائية وموجزة - لكنها تستمد من هذه الضرورة بالذات فضيلة إمكان إعادة الحياة والشباب للماضى. ولذلك، يمكن اعتبار إعادة ترهين الفن القديم بمثابة استجماع للماضى، أى "إنتاج له وإعادة إنتاج، إحياء له وتجديد" بتعبير كاريل كزك Karel Kosik وفى هذا الصدد، أشير إلى أن النظريات الماركسية التى تحاول

من جديد، ومنذ مدة غير قصيرة، التوفيق بين "تملّك التراث"، كشرط ضروري لتنمية ثقافة اشتراكية، وبين تصورها الموضوعاني لقوانين التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ، تضعها جمالية التلقي "البورجوازية" أمام صعوبات كما تشهد على ذلك كتابات ر . ڤايمن R. Weimann [٦] الحديثة والرائعة.

إن ڤايمن Weimann الذي يشاركني جملة من المقدمات المنطقية المتصلة بالعلاقات بين الأدب والتاريخ، يغيّب نظريتي بدعوى أنها لا تفهم تاريخية الأدب انطلاقاً من "العلاقة التاريخية والجمالية المتبادلة بين تكوّن الأعمال والآثار التي تنتجها"، وأنها تحدث قطيعة بين التقليد، بما هو حركة مستقلة زعمًا ومخصوصة بواقع جوهري. والتاريخ، بما هو تغيير لأفق التجربة الجمالية، قطيعة كان بإمكان التصور المادي الجدلي للتقليد تفاديها. وفي رأي ڤايمن Weimann أن هذا "الارتباك المنهجي" يتصف به علم الأدب البورجوازي الذي "يضيّع، حين يفكر تاريخيًا، معنى التقليد، ويفرط، حين يتشبث بالتقليد، في معنى التاريخ". وأعتقد أنني قد فندت هذا المأخذ الثاني حين ربطت، كما يمكن التأكد من ذلك، بين التقليد والانتقاء في مستوى التكوّن الكامن لـ تقليد شبه مؤسسي وفي مستوى التأسيس الواعي للمعايير الفنية. صحيح أنني ، إذ فعلتُ ذلك، قد أكون حدتُ عن وجهة ر . ڤايمن R. Weimann ذلك أن المؤسف أنه – حين إثباته أن التقليد يمكنه، بواسطة "فهم تاريخي كامل" (وهو امتياز الماركسيين المحسود عليه)، أن يُفهم أخيراً كتاريخ، مثلما يمكن فهم هذا التاريخ نفسه "انطلاقاً من وحدة الحاضر والماضي" _ قد أهمل، حين بلوغه هذه النقطة الحاسمة[٧]، وصف طريقة اشتغال هذه الوحدة. فهل يتعلق الأمر بشيء آخر غير هذا النشاط الذي حلّلتُه بالذات بألفاظ الانتقاء والاستجماع والتجديد، والذي أعتقد أنه ينبغي أن يتعهد، حتى في نظرية المادية التاريخية، بالتوسط المنتِج بين الماضي والحاضر؟ أما المأخذ الأول، فمن الممكن أن ينقلب ضد ر . ڤايمن Weimann نفسه الذي لا يفرّق بين الأثر والتلقي[٨]، والذي يريد أن يكون تاريخُ تكوّن العملِ وتاريخُ آثاره مرتبطين منهجيًا كما لو كانت معرفتنا بتكوّن عمل أدبيّ ما قادرة على إضاءة معرفة آثاره، وكما لو كانت سوابقه كفيلة بتفسير بقية تاريخه دونما انقطاع، والذي يُضطرّ أخيراً، في سعيه إلى إعادة توحيد التاريخ و التقليد، إلى إعادة جوهرتها على مضض بالرجوع إلى برنامج التراث الثقافي. هذا مع العلم بأن هذا التقليد الذي يماثل ڤايمن Weimann بينه وبين التاريخ ليس سوى "فكرةِ تراثٍ تاريخيٍّ يستمرّ ضمنه الماضي في الوجود بما هو استشراف للمستقبل".

غير أن هذه الميتافيزيقا المادية - التى يترتب عنها اعتبار "حقيقة الأثر المنتَج" كما لو كانت فى آن واحد مقررة منذ فترة تكوّنه وكانت، على رغم ذلك الاستشراف، "جديدة على الدوام وعلى غير انتظار" - لا يسعها الإبانة عن كيفية حدوث استيعاب التراث، الذى ينادى به إنجلز Engels ولينين Lénine ، بما أن هذا الاستيعاب يقتضى حتمًا الانتقاء "من أحسن ما أنتجه الفكر والثقافة الإنسانيان خلال أكثر من ألفى سنة" لينين Lénine . فلا مكان، فى الفلسفة الماركسية لتاريخ الفن، إلاّ لمعرفة تكون تعرّفًا على سيرورات موضوعية تمامًا وخاضعة لقوانين التاريخ وحدها. أما الانتقاء الذى تتدخل بموجبه حرية الوعى الإنسانى، فغائب عن تلك الفلسفة. لذلك، فلا يمكن تخصيص الوعى الراهن بالدور الحاسم فى التجربة المنتجة للفن القديم. وقد سبق لـ ڤ . بنيامين Walter Benjamin أن استخلص من هذه الحقيقة عبرة ذات نبرة نبوئية وفائدة بالنسبة للمادية التاريخية، حيث قال: "وحدها بشرية متحررة تستطيع حقًا تَمَلُّكَ ماضيها كاملاً. وبتعبير آخر، فلا يمكن للبشرية أن تستفيد من ماضيها فى كامل لحظاته إلاّ إذا تحررت".

إن كل ماركسىّ يريد استثمار هذا الحكم المأثور ويلزمه مع ذلك، ودون انتظار الوصول إلى الأرض التى تعد بها هذه الكلية، أن يتملّك التراث من الآن وأن يبتّ بالتالى فى "ما تجدر حقًا صيانتُه" ، لا يتخلص من هذه الورطة من غير تلك النسبية وذلك التعسف فى القرار اللذين كان يعزوهما إلى "جمالية التلقى البورجوازية". فلن يمكنه تجنب ملامة التعسف هذه إلاّ إذا كان مستعداً لإعادة النظر فى الموضوعية المزعومة لهذه الكلية التى يدّعيها، أى لهذا القانون الخاص بالتطور الذى يتذرع به ليختص نفسه بحق التصرف فى التراث، وإلاّ إذا قَبِلَ تبرير مشروعه الرامى إلى استجماع جزئى للماضى بواسطة منهج تأويلى. كما ينبغى أن تكون هذه الورطة أخيراً مناسبة لتوظيف الصيغة الجدلية لـ "الوحدة فى التناقض" توظيفًا غير بلاغىّ، وذلك بخصوص الاستمرار بين تكوّن الأعمال الأدبية الكبرى والآثار التى تحدثها. والحق أن ڤايمن Weimann ، يلجأ للتخلص من هذه الورطة، إلى مبدأ يعارض صراحةً أطروحته المتعلقة بحقيقة متكوّنة سابقًا ويلغى الوحدة الموضوعية بين الماضى والحاضر المستنبطة منها. ويتعلق الأمر بتلك الوصية التى يوجهها شيلر Schiller إلى المؤرخين والتى تقضى بأن يتركوا مسألةَ التاريخِ من حيث هو كليةٌ، مُعَلَّقَةً وبأن يُبرزوا ويعيدوا ترهين الأحداث على نحو انتقائى، تلك التى تبدو كما لو كانت مقدمات لتجربتنا التاريخية الراهنة

ومن ثم تبرر خطابًا جزئيًا حول التاريخ العام، وذلك "بالرجوع إلي أكثر أحوال العالم جدة". ولقد اعتقدتُ حتى الآن أن هذه الوصية، التى تحتل مقامًا رفيعًا فى نظريتى الخاصة كذلك، كانت مثالية. فإذا بَانَ أنها جدلية ومادية، فإن قسمًا كبيرًا من كل هذه المجادلة التى أنا بصددها يُعتبر لاغيًا، وسيكون على ر . ڤايمن R. Weimann أن يعدّل منهجه فى المستقبل أكثر مما لزمنى أن أعدل منهجى فى الماضى.

٣

أفق التوقع ووظيفة التواصل

يبقى الآن أن ننظر إلى الخاصية الجزئية لجمالية التلقى من زاوية ثالثة. فهذه النظرية أولاً لا تريد و لايمكنها أن تدّعى سوى أسبقية تأويلية فيما يتعلق بالوظيفة الإنتاجية والوظيفة التمثيلية للممارسة الجمالية، كما أن دراستها النقدية لسيرورات التلقى تظل خاضعة للمعرفة التاريخية والتفسير التحليلى، حين يتعلق الأمر بتعليل التفعيلات بواسطة السياق التاريخى والاجتماعى للتلقى. وهى مطالبة أخيراً بالانفتاح على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجية المعرفة ليمكنها فهم كيفية إسهام الفن، بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية، فى صنع التاريخ. ذلك أن تاريخية الفن والأدب لا تنخزل إلى حوار بين المتلقى والعمل، بين الحاضر والماضى. فالقارئ طبعًا ليس منعزلاً فى الفضاء الاجتماعى ولايمكن "تحويله إلى مجرد كائن يقرأ". فهو، بواسطة التجربة التى توفرها له القراءة، يساهم فى سيرورةِ تواصُلٍ تتدخل ضمنها تخييلات الفن فعليًا فى تكون السلوك الاجتماعى وتنقله ومحفزاته. وسيمكن لجمالية التلقى أن تدرس وظيفة الإبداع الجمالى للفن هذه وأن تصوغها موضوعياً فى نسق من المعايير ، أى فى أفق توقع، إذا أفلحت فى إدراك وظيفة التوسط التى تزاولها التجربة الجمالية بين المعرفة العملية ونماذج السلوك التواصلى حيثما تتفعل هذه وتلك.

لقد كانت هذه النظرية، "التى لاشك فى صحتها ولكنها لا تنفع ولا تغنى"، مثار اعتراضات[٩] لا يمكن بالتأكيد التصدى لها فى نهاية الأمر إلاّ بإجراء دراسات تطبيقية[١٠]. فقد لوحظ أولاً أن تعريفى لـ "أفق التوقّع" يحتاج إلى بعض التدقيق السوسيولوجى وأنه، حتى ضمن حقل الأدب، لن يكون أبداً سوى تلفيقٍ كشفىّ طالما أنه لا يأخذ بعين الاعتبار التعدد والتنوع الفعليين لخلفيات التوقع التى يمكنها تحديد سيرورة التلقى. كما تمت مؤاخذتى بسبب اقتصار أمثلتى فى أغلب الأحيان على الحقل الأدبى وحده من أجل تحديد التجربة المفروض تشكيلها للتوقّع وبسبب انحصار التجربة الاجتماعية فى المجال الأخلاقى. الأمر الذى يصبح معه عندى مفهوم "التوقع"

– الذى يستحسن فى رأى البعض تعويضه بمفهوم "الفائدة" أو "الحاجة" – مجرد "فرضية مجانية حول المستقبل". واتُّهِمْتُ أخيرًا بإنكار كون الرأسمالية الحالية بصناعتها الثقافية "لا تتقبّل إطلاقًا أن يعدّل الأدبُ سلوكَ الفرد (القارئ) باتجاه تنمية إنسانيته" ك. تريجر C. Tröger .

ولن أحاول إنكار أن مفهوم "أفق التوقّع" فى نظريتى مازال يعانى من كونه نما فى حقل الأدب وحده، وأن سنَنَ المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبىّ محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغى تعديله سوسيولوجيًا بحسب التوقّعات النوعية للفئات والطبقات، وربطه كذلك بمصالح وحاجات الوضع التاريخى والاجتماعى التى تحدد هذه التوقعات. (وأشير هنا عرضًا إلى أن المنهج التأويلى المادىّ نفسه عاجز عن إدراك هذه المصالح والحاجات على غير ما لا يدرك علم الاجتماع مثلاً معايير السلوك اللاشعورية، أى من خلال "توقعات" الأشخاص، وذلك لكونها – أى المصالح والحاجات – لا تتجلّى فى أغلب الأحيان بشكل مباشر فى واقع الحياة الاجتماعية ولا يُعَبَّرُ عنها قبليًا، كما يعلّمنا ذلك النقدُ الأيديولوجى).

ومن أجل الردّ على الاعتراضات التى استثارتها نظريتى، أودّ اقتراح أن نميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبى المفترض فى العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعى، أى الحالة الذهنية أو السَّنن الجمالى للقرّاء الذى يحدد التلقى.

كما أنّ على تحليل التجربة الجمالية، الماضية أو الحاضرة، للقارئ أو لجماعة من القراء، أن يراعى هذين العنصرين المكوِّنين لـ تفعيل المعنى، أى "الأثر" الذى ينتجه العمل، وهو ذو صلة بالعمل نفسه، ثم "التلقى"، ويحدده المرسل إليه هذا العمل. وعليه كذلك أن يفهم العلاقة بين النص والقارئ بما هى سيرورةٌ تُقيم صلةً بين أفقين أو تحدث اتحاداً بينهما. إن القارئ يشرع فى فهم العمل الجديد (أو الذى كان بعدُ مجهولاً بالنسبة إليه) بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبى النوعى من خلال إدراك الافتراضات التى وجهت فهمه. بيد أن التعاطى مع النص هو دائمًا منفعل وفاعل فى آن واحد. فلا يمكن للقارئ "إنطاق" نص ما، أى تفعيل معناه الكامن فى دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة فى إطار السند الأدبى الذى يستتبعه هذا النص. وهذا الفهم القبلىّ يحتوى على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يحددها المجتمع والطبقة التى ينتمى إليها وكما يحددها أيضًا تاريخه

الشخصي. ولا حاجة هنا إلى الإلحاح على أن أفق التوقع هذا، المتعلق بالعالم والحياة، تندمج فيه أيضًا وقبلاً تجارب أدبية سابقة. ويمكن لـ اتحاد الأفقين، أي الأفق الذي يتضمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ في قراءته، أن يتحقق بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدمًا أو بشكل أعمّ في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل. لكن بإمكانه أيضًا أن يكتسي شكلاً استبطانيًا (المسافة النقدية في أثناء البحث، معاينة الاغتراب، اكتشاف الأسلوب الفني، الاستجابة لحافز ثقافي)، بينما يقبل القارئ أويرفض اندراج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة.

بهذا الإجراء إذن، نضيف اتحاداً سانكرونيًا للأفقين إلى اتحادهما الدياكرونيّ الذي اقترحه هـ . ج . جَدامر H.G.Gadamer في المنهج التأويلي التاريخي. وفي كلتا الحالتين، نلاحظ الطابع الجزئي لأفق كل تجربة أدركت مستوى التوضح، فكما أن حدود المنظور الراهن لا تقبل، في سيرورة إعادة إنتاج الماضي، سوى معنى مهيمنٍ وتحقيقٍ واحدٍ من بين تحقيقاتٍ تمت أو يمكنها أن تتمّ، فإن التجربة الجمالية تظل كذلك "مستودع معانٍ" يطوقه أفق توقع الواقع اليومي، وهو ما يسمح، مع ذلك، للتجربة الجمالية بأن تلبّي أو أن تتجاوز توقعاتٍ جمّدتها العادة أو القاعدة، وبأن تنقلها إلى مستوى التوضح، وبأن تثبّتها أو تعيد النظر فيها، عوض أن تمنع ذلك على نفسها. لذلك، فعلاقة التجربة الجمالية بالتجربة العملية لا تُطرح أولاً في مستوى تَحَوُّل مضمون تجربة ما من أفق مفترض إلى أفق موضوعيّ، أي إلى أفق الواقع كإطار تُنْجَزُ فيه الأفعال. إن الأحرى أن نقول إن التصرف النوعيّ للموقف الجمالي ينقل إلى مستوى التوضح الأفقَ المحتملَ للتوقعات التي تشكّلها التجربةُ الجماليةُ السابقةُ وكذا تجربةُ الحياة العمليةُ، ولكنها لم تعد أو ليست بعدُ واعيةً، ومن ثم تقدم للقارئ المعزول إمكانية أخذ عالمٍ "يعيش فيه آخرون قبلاً" على عاتقه. وهكذا، فإن الوظيفة التواصلية أو الإبلاغية للفن، ومن ثم وظيفته كإبداع اجتماعي، لا تبتدئ ببساطة في اللحظة التي يصبح فيها القارئ المعزول "فاعلاً تاريخيًا يتضامن مع أشخاص آخرين يشاطرونه نفس المجهود" ك . تريجر C.Trögers . إنها تعتمل قبل ذلك حين يأخذ القارئ على عاتقه افتراضيًا بعض المعايير والتوقعات ويتعلم، بـ التطابق الجمالي، ما الذي يمكن أن تكونه تجربةُ وسيرةُ الآخرين، بحيث يستطيع كل هذا تحديد سلوكه باتجاه تقليد نماذج دون شك، ولكن كذلك باتجاه التحفيز الواعي لتجربته المقبلة وتغييرها.

لذلك، فإن الدور الخاص الذى تضطلع به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلى للمجتمع يمكنه أن يتمفصل فى ثلاث وظائف متمايزة، وهى التكوين السابق للسلوكات أو "نقل المعيار"، ثم التحفيز أو "إبداع المعيار"، وأخيراً التغيير أو "إبطال المعيار". ولقد شددت النظرية الجمالية المعاصرة، سواء كانت بورجوازية أو ماركسية (جديدة)، وضمنها مشروعى الخاص، على وظيفة "الإبطال" دون غيرها تقريباً، بسبب اهتمامها الغالب بالدور التحريرى للفن. فهى تعتبر أن أسمى وظيفة اجتماعية للتجربة الجمالية هي الاحتفاء بالحدث المنتج للجدة فى مقابل التكرار الرتيب للناجز، والحث على السلبية والعدول بدل كل تأكيد للقيم السائدة وتكريس للدلالة التقليدية. ومع ذلك، وبين قطبى "الإبطال" و "تحقيق المعايير"، بين تجديد الآفاق باتجاه التقدم والتكييف مع الأيديولوجية السائدة، تَدَخَّلَ الفنّ فى الممارسة الاجتماعية طوال القرون التى سبقت انتقاله إلى الاستقلال، حيث مارس جملة من الآثار الممكن تسميتها تواصلية، آثارٍ "مبدعةٍ للمعايير"، ومن أمثلة ذلك الدورُ الذى أدّاه الفنّ البطولىُّ (إرساؤه وبناؤه وتمجيده وإقراره معاييرَ جمالية جديدة) وكذا مساهمةُ الفن التعليمى الكبرى فى نقل وإذاعة وإيضاح المعرفة الوجودية المتراكمة فى الممارسة اليومية والمتعين تداولها من جيل إلى آخر. ترى هل ينبغي أن ننقاد لرؤية وظيفة الفن التواصلية تتحول إلى محض نداء "من أجل الدفع بتقرير المصير الفردى إلى أعلى درجة" ج . كايزر G.Kaiser أو أن نستسلم لإبقائها ببساطة معلقةً حتى إشعار آخر، أى إلى حين إرساء "وعيٍ طبقيٍّ غيرِ متكوّنٍ فقط فى التجربة الأدبية" لأسسِ تواصلٍ جديدٍ بالفن متحررٍ من كل علاقة سلطوية ب . ى . ڤارنيكن B. J. Warneken ؟ (١٢).

إننى، نكايةً فى اللعنات ومقابلَ الاختيار بين أن أكون "نبيًا يمينيًا أو نبيًا يساريًا" جوته Goethe ، أُفضِّلُ موقعًا لعله فى كل حال مريحٌ ببساطة، موْقِعَ منهجٍ يمكنه، بسبب كونه جزئيًا بالذات، أن يحث على مواصلة التفكير جماعيًا فى ما إذا كان ممكنًا، وبأية وسيلة، أن نعيد للفن اليوم وظيفة التواصل التى يكاد أن يكون قد فرّط فيها نهائيًا.

الهوامش

(١) انظر هذه الإمكانيات في البحث الأول ضمن هذا الكتاب بعنوان "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية" . (المترجم)

(٢) انظر ضمن هذا الكتاب: "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية"، الفصل التاسع ، وكذا البحث المعنون بـ "التاريخ وتاريخ الفن" ضمن كتاب ياوس Jauss السابق ذكره . (المترجم)

(٣) انظر الفصل التاسع من "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية ضمن هدا الكتاب . (المترجم)

(٤) انظر الفصل الثاني عشر من "حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية" ضمن هذا الكتاب . (المترجم)

(٥) أشير إلى أنني أستعمل هنا وفيما سيأتي مصطلحات نظرية الأنساق عند ن . لوهمان N. Luhmann .

(٦) وقد سبق لـ و . هوهمان W. Hohmann أن لاحظ في ١٩٦٥ بأن علم الأدب الماركسي قد أهمل نهائيّا دراسة الآثار التي يحدثها الأدب. أما أبحاث ر . ڤايمن R. Weimann في هذا الموضوع، فقد شرع في نشرها منذ ١٩٦٩ .

(٧) صحيح أننا نعثر عند ر . ڤايمن R. Weimann على تعابير مثل "حركة التاريخ ضمن صيرورة التقليد وفعله الانتقائي" ومثل "الجدلية الفعلية للتقليد والثورة، للتطور الطبيعي و الانتقاء" ولكنها لا تضيف شيئًا لأطروحته المركزية التي أنا بصدد نقدها.

(٨) يقول ر. ڤايمن R. Weimann "إن أحسن طريقة يمكن للمؤرخ اعتمادها من أجل تيسير تأثير العمل الأدبي القديم في وقتنا الحاضر هي أن يدرس تكوّنه في الزمن الذي كان زمنه". فنحن لا نعرف غالبًا هل يقصد ر. ڤايمن R. Weimann بـ "التكوّن" سوابق العمل (بما في ذلك تاريخ الأصول) أو الأثر الذي يمارسه عليه الزمن الذي أفرزه ؟

(٩) ورد مثل هذا الرأي وغيره من الاعتراضات على جمالية التلقي في كتابات ك . تريجر C. Trger و ب . ي . ڤارينكن B. J. Warneken الخ.

(١٠) للإطلاع على نموذج تطبيقي بواسطة سوسيولوجية المعرفة، أحيل القارئ على دراستي المعنونة بـ "رفاهية البيت: الشعر الغنائي في ١٨٥٧ كنموذج لنقل الأدب لمعايير اجتماعية"، ضمن كتابي المترجم إلى الفرنسية بعنوان "Pour une esthétique de la réception" ، باريس، منشورات Gallimard ، ١٩٧٨

(١١) يقول ك . تريجر C.Tröger في هذا الصدد: "إذا كنتُ قد اعترضتُ على أطروحة ياوس Jauss بهذا الشكل، فليس لأنني أردت التشكيك في إمكانية ممارسة الأدب لتأثير فعليّ. إن الأدب لا يسعه أن يعمل بطريقة فعالة من أجل إنجاز إنسية حقيقية وتقدمها إلا في إطار صراع الأفراد المنظمين في طبقة وباعتباره أحد عناصر هذا الصراع".

مسرد مصطلحي

(عربي - فرنسي)

آليات تكرارية	Automatismes répétitifs
إبدال	Paradigme
اتحاد الأفقين	Fusion des horizons
أثر	Effet
إحراج	Aporie
أدبية	Littérarité
استجابة	Réponse
استقبال	Accueil
إسرارية	Occultisme
إعادة الترهين	Réactualisation
إعادة الجوهرة	Resubstantialisation
أفق التوقع	Horizon d'attente
أقنمة	Hypostasiation
أقنوم	Hypostse
إنتاجية عاكسة	Productivité réfléchissante
انتقاء	Sélection
اندلال	Signifance

Action	تأثير
Interprétaion	تأويل
Dchange	تبادل
Expérience esthétique	تجربة جمالية
Totalisation	تجميع ، استجماع
Intersubjectivation	تذاوت
Acmalisation	ترهين (جعل الشيء راهنا)
Réification	تشيؤ ، تشيء
Représentation	تصوير
Identification esthétique	تطابق جمالي
Application	تطبيق
Actualisation	تفعيل (جعل الشيء فعلاً)
Cincrétisation	تفعيل (جعل الشيء فعليًا ، تفعل)
Mise en abyme	تقعير
Tradition	تقليد
Genèse	تكون
Réception	تلق
Isotopie	تماكن
Représentation	تمثيل
Appropriation	تملك
Homologie	تناظر
Conflit des interprétations	تنازع التأويلات
Formulation	توضح
Attente	توقع

Fait	حدث
Evénement	حدث
Evénementiel	حدثى
Extériorité	خارجانية
Sémantique (sf)	دلالية
Signe	دليل
Actualiser	رهن (جعل الشىء راهنًا)
Narration impersonnelle	سرد موضوعى
Réifier	شيا
Organiciste	عضوانى
Oeuvre	عمل
Téléologie	غائية
Actualiser	فعل (جعل الشىء فعلاً)
Philologie	فقه اللغة والأدب
Compréhension	فهم
Précompréhension	فهم قبلى
Classicisant	كلاسيكوى
Totalité	كلية
Ludique	لعبى
Institutionnaliser	مأسس
Institutionnalisation	مأسسة ، تماسس
Hypostasié	مؤقنم
Mimésis	محاكاة
Mimétique	محاكاتى

Logcentrisme	مركزية العلم
Fortune	مصير
Canonique	معيارى
Parallèle (sm)	مقايسة
Articuler	مفصل
Articulation	مفصلة ، تمفصل
Praxis	ممارسة
Objectiviste	موضوعاتى
Objectivisme	موضوعاتية
Impersonnalité	موضوعية
Texte	نص
Positiviste	وضعى
Positivisme	وضعية
Effet	وقع

ثبت الأعلام

Achille	أشيل
Erich Auerbach	إيريك أويرباخ
Barbey d'Aurevilly	باربيى دورڤيلى
Honoré de Balzac	أونورى دو بلزاك
Roland Barthes	رولان بارت
Bassenge	باسينج
Charles Baudelaire	شارل بودلير
Béatrice	بياتريس
Bédier	بيديى
Walter Benjamin	ڤالتر بنيامين
P. Benylin	پ. بنيلين
Harold Blum	هارولد بلوم
Hans Blumenberg	هانس بلومنبرج
Boileau	بوالو
Jean Louis Borges	جون - لوى بورجيس
Emma Bovary	إيمًا بوڤارى
Bertolt Brecht	برتولت برخت
G. Buck	ج. بوك
Walter Bulst	ڤالتر بولست
Italo Calvino	إيتالو كالڤينو
Candide	كانديد

Jean Marie Carré	جين – ماري كاري
Champ Fleury	شام فلوري
Châteaubriand	شاتوبريان
Y. Chevret	ي. شيڤري
Victor Chklovski	ڤيكتور شكلوڤسكي
R. G. Collingwood	ر. ج. كولينجوود
Auguste Comte	أوجست كونت
E. Coseriu	إ. كوزيري
Fustel de Coulanges	فوستيل دوكولانج
Benedetto Croce	بينيدتوكروتشي
Ernst Tobert Curtius	إرنست توبرت كورتيوس
Jacques Derrida	جاك ديريدا
John Dewey	جون ديوي
Diderot	ديدرو
Dostoïevsky	دوستويڤسكي
Jörg Drews	يورج دريڤس
George Dursin	جورج دورسي
Mikel Dufrenne	ميكيل دوفرين
Duranty	دورنتي
Dionyz Dursin	ديونيز دورزين
Umberto Eco	أومبرتو إيكو
Boris Eichenbaum	بوريس إيخينبوم
Eichendorff	أيشندورف
Engles	إنجلز
V. Erlich	ڤ. إيرليك

robert Escarpit	روبير إيسكاربيت
Etiemble	إيتيامبل
Ernest Feydeau	إرنست فييدو
Silas Flannery	سيلاس فلانورى
Gustave Flaubert	جوستاف فلوبير
Henri Focillon	هنرى فوسيون
Hugo Friedrich	هوجو فريدريك
Northop Frye	نورثروب فراى
H. G. Gadamer	هـ . ج . جَدامر
Gallimard	جاليمار
Roger Garaudi	روجى جارودى
Stefan George	ستيفان چورچ
Georg Gottfrield Gervinus	چورچ جتفريد جرفنوس
Gide	جيد
Gothe	جوته
Lucien Goldman	لوسيان جولدمان
Ludmila	لودميلا
Jacob Grimm	جاكوب جريم
Gròber	جروبر
R. Guiette	ر. جيت
Habennas	هابيناس
Margaret Harkness	مارجريت هاركنيس
Hegel	هيجل
Heidegger	هيدجر
Gerhard Hess	جيرهارت هس

E. T. A. Hoffman	إ. ت. أ. هوفمان
Holderlin	هولدرلين
Victor Hugo	ڤيكتور هوجو
Wilhilm Von Humboldt	ڤلهلم ڤون هومبولد
Husserl	هوسرل
liéna	إيينا
M. Imdahl	م. إمدال
W. Iser	ڤ. إيزر
R. Jakobson	ر. ياكوبسون
Jean Paul	جان پول
G. Kaiser	ج. كايزر
Karel Kosik	كاريل كزك
Siegfried Kracauer	زيجفريد كراكور
Wemer Krauss	ڤيرنر كراوس
G. Kubler	ج. كوبلر
Lamartine	لامارتين
Lanson	لانسون
Layseau	لايزو
Lénine	لينين
Claude Lévi Strauss	كلود ليڤى شتراوس
N. Luhmann	ن. لوهمان
G. Lukacs	ج. لوكاش
Mallamé	مالارمى
A. Malraux	أ. مالرو
K. R. Mandelkow	ك. ر. مانديلكو

Karl Manhein	كارل مانهيم
Ermès Marana	إيرميس مارانا
Karl Marx	كارل ماركس
W. Mittenzwei	ف. متسقاى
Molière	موليير
Montaigne	مونتينى
E. Montégut	أ. مونتيجوت
J. Mukarovsky	ى. موكاروفسكى
C. Muller Dachn	ك. مولر داخن
Musset	موسى
Nerval	نيرڤال
H. J. Neuschâfer	هـ. ى. نويشافر
A, Nisin	أ. نيزان
Novalis	نوڤاليس
Ovide	أوڤيد
Charles Perrault	شارل بيرو
Louis Philippe	لوى فيليب
Gaetan Picon	چيتان بيكون
Pinard	بينار
Plekhanov	بليخانوڤ
Plutarque	بلوتارك
K. R. Popper	ك. ر. پوپر
Rablais	رابلى
Ranke	رانكه
Renard	رونار

I. A. Richards	ى. أ. ريتشاردز
Rousseau	روسو
Danielle Sallenare	دانييل ساليناز
De Sanctis	دو سانكتيس
Jean Paul Sartre	جان بول سارتر
Scaliger	شليجر
F. Schalk	ف. شلك
Scherer	شيرر
Schilir	شيلر
Friedrich Schlegel	فريدرش شليجل
Schleirmacher	شلايرماخر
Walter Scott	والتر سكوت
Seinsgescheben	زاينسجيشبين
Sénard	سينار
P. Smith	پ. سميث
Sickingen	زيكنجن
Susan Sontag	سوزان سونتاج
Léo Spitzer	ليوسبتزر
Staline	ستالين
J. Starobinski	ج. ستاروبنسكى
W. D. Stempel	ڤ. د. شتمبل
Stendhal	ستاندال
H. Stierle	هـ. شتيرله
J. Striedter	ى. شتريتر
Peter Szondi	پيتر تسوندى

:

Saint Thomas	سان توما
Tzvetan Todorov	تزفيتان تودوروف
Tolstoï	تولستوى
B. Tomachevsky	ب. توماشيفسكى
Claude Träger	كلود تريجر
Chrétien de Troyes	كريتيان دو تروى
Iouri Tynianov	يورى تينيانوف
Valéry	ڤاليرى
Vico	ڤيكو
Vigny	ڤينى
A. Vinaver	أ. ڤيناڤير
F. Vodicka	ف. ڤوديكا
François Wahl	فرانسوا واهل
Warburg	ڤاربورج
B. J. Warneken	ب. ى. ڤارنيكن
R. Warning	ر. ڤرنن
A. Warren	أ. وارين
M. Wehrli	م. ڤيرلى
R. Weimann	ر. ڤايمن
H. Weinrich	هـ. ڤاينرش
René Wellek	رينيه ويليك
Edgar Wind	إدجار ويند
Winckelmann	وينكيلمان
Ysengrin	إيسونجران

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت . أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت · سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	چيرار چينيت	ت · محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت · هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت . أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت . حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت . بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت. يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت · أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت · حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب ديكسون	ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت . جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت . منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت: عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت . ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ ف ألنجتون	ت . مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت . محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت . رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت . أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت . حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت . خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت . عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبــة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت . محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت . هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت . منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت . ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت . إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت . أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت . سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت . نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت . منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت . بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت . نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت . محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت . منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادولينا	ت . أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت . أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت . سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت . عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت . بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت . أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر ڤرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت . عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت . طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج كيمب	ت . أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت . ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت . سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت . وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت . مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت . أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت . عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – ساحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت   ديف روبنسون وجودى جروفز   ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة   وليم كلى رايت   ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الفجر   سير أنجوس فريزر   ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى   نخبة   ت : ڤاروجان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢   جوردون مارشال   ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود   زكى نجيب محمود   ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات   إدوارد مندوثا   ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن   چون جريبن   ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة   هوراس / شلى   ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة   أوسكار وايلد وصموئيل جونسون   ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة   جلال آل أحمد   ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية   ميلان كونديرا   ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢   جلال الدين الرومى   ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١   وليم چيفور بالجريف   ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢   وليم چيفور بالجريف   ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية   توماس سى . باترسون   ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية في مصر   س. س. والترز   ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط   جوان آر. لوك   ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا   روميلو جلاجوس   ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت . س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً   أقلام مختلفة   ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما   فرانك جوتيران   ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة   بريان فورد   ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات   إسحق عظيموف   ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية   فرانسيس ستونر سوندرز   ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر   بريم شند وآخرون   ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى   مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى   ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية   لويس ولبيرت   ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق   خوان رولفو   ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنوناً   يوريبيدس   ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى   حسن نظامى   ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٣   زين العابدين المراغى   ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى   أنتونى كينج   ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى   ديفيد لودج   ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى   أبو نجم أحمد بن قوص   ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة   جورج مونان   ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١   فرانشسكو رويس رامون   ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢   فرانشسكو رويس رامون   ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ - فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ - أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطى للتاريخ	چان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ - يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ - مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ - جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت : كاميليا صبحى
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراي	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٣٣ – الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	أرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمى
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالى ساروت	ت : فتحى العشرى
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٣	على أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخرى لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمى
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه ندائى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدى	ت : جمال الجزيرى
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١	محمد فؤاد كوبريلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٥٥ – التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعى
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازى السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشارونى
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربينى
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ باينبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٣٦٧ – القلم الجرىء نخبة ت . البرّاق عبد الهادى رضا
٣٦٨ – المصطلح السردى جيرالد برنس ت : عابد خزندار
٣٦٩ – المرأة فى أدب نجيب محفوظ فوزية العشماوى ت : فوزية العشماوى
٣٧٠ – الفن والحياة فى مصر الفرعونية كليرلا لويت ت فاطمة عبد الله محمود
٣٧١ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢ محمد فؤاد كوبريلى ت . عبد الله أحمد إبراهيم
٣٧٢ – عاش الشباب وانغ مينغ ت : وحيد السعيد عبد الحميد
٣٧٣ – كيف تعد رسالة دكتوراه أمبرتو إيكو ت : على إبراهيم على منوفى
٣٧٤ – اليوم السادس أندريه شديد ت : حمادة إبراهيم
٣٧٥ – الخلود ميلان كونديرا ت . خالد أبو اليزيد
٣٧٦ – الغضب وأحلام السنين نخبة ت : إدوار الخرّاط
٣٧٧ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٤ على أصغر حكمت ت : محمد علاء الدين منصور
٣٧٨ – المسافر محمد إقبال ت . يوسف عبد الفتاح فرج
٣٧٩ – ملك فى الحديقة سنيل باث ت : جمال عبد الرحمن
٣٨٠ – حديث عن الخسارة جونتر جراس ت : شيرين عبد السلام
٣٨١ – أساسيات اللغة ر. ل. تراسك ت : رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢ – تاريخ طبرستان بهاء الدين محمد إسفنديار ت · أحمد محمد نادى
٣٨٣ – هدية الحجاز محمد إقبال ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٨٤ – القصص التى يحكيها الأطفال سوزان إنجيل ت . إيزابيل كمال
٣٨٥ – مشترى العشق محمد على بهزادراد ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٨٦ – دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى جانيت تود ت . ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧ – أغنيات وسوناتات چون دن ت : بهاء چاهين
٣٨٨ – مواعظ سعدى الشيرازى سعدى الشيرازى ت : محمد علاء الدين منصور
٣٨٩ – من الأدب الباكستانى المعاصر نخبة ت · سمير عبد الحميد إبراهيم
٣٩٠ – الأرشيفات والمدن الكبرى نخبة ت . عثمان مصطفى عثمان
٣٩١ – الحافلة الليلكية مايف بينشى ت : منى الدروبى
٣٩٢ – مقامات ورسائل أندلسية فرناندو دى لاجرانجا ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٣٩٣ – فى قلب الشرق ندوة لويس ماسينيون ت . زينب محمود الخضيرى
٣٩٤ – القوى الأربع الأساسية فى الكون بول ديفيز ت : هاشم أحمد محمد
٣٩٥ – آلام سياوش إسماعيل فصيح ت : سليم حمدان
٣٩٦ – السافاك تقى نجارى راد ت :محمود سلامة علاوى
٣٩٧ – نيتشه لورانس جين ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٨ – سارتر فيليب تودى ت :إمام عبد الفتاح إمام
٣٩٩ – كامى ديفيد ميروفتس ت .إمام عبد الفتاح إمام
٤٠٠ – مومو مشيائيل إنده ت : باهر الجوهرى
٤٠١ – الرياضيات زيادون ساردر ت . ممدوح عبد المنعم
٤٠٢ – هوكنج ج ب . ماك ايفوى ت : ممدوح عبد المنعم
٤٠٣ – ربة المطر والملابس تصنع الناس تودور شتورم ت : عماد حسن بكر

٤٠٤ – تعويذة الحسى   ديفيد إبرام   ت : ظبية خميس

٤٠٥ – إيزابيل   أندريه جيد   ت : حمادة إبراهيم

٤٠٦ – المستعربون الإسبان فى القرن ١٩   مانويلا مانتاناريس   ت جمال أحمد عبد الرحمن

٤٠٧ – الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه   أقلام مختلفة   ت . طلعت شاهين

٤٠٨ – معجم تاريخ مصر   جوان فوتشركنج   ت : عنان الشهاوى

٤٠٩ – انتصار السعادة   برتراند راسل   ت . إلهامى عمارة

٤١٠– خلاصة القرن   كارل بوبر   ت الزواوى بغورة

٤١١ – همس من الماضى   جينيفر آكرمان   ت : أحمد مستجير

٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)   ليفى بروفنسال   ت . نخبة

٤١٣ – أغنيات المنفى   ناظم حكمت   ت . محمد البخارى

٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب   باسكال كازانوفا   ت : أمل الصبان

٤١٥ – صورة كوكب   فريدريش دورنيمات   ت أحمد كامل عبد الرحيم

٤١٦ – مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر   أ . أ رتشاردز   ت مصطفى بدوى

٤١٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥   رينيه ويليك   ت مجاهد عبد المنعم مجاهد

٤١٨ – سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية   جين هاثواى   ت . عبد الرحمن الشيخ

٤١٩ – العصر الذهبى للإسكندرية   جون ماريو   ت : نسيم مجلى

٤٢٠ – مكرو ميجاس   فولتير   ت . الطيب بن رجب

٤٢١ – الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى   روى متحدة   ت . أشرف محمد كيلانى

٤٢٢ – رحلة لاستكشاف أفريقيا جـ١   نخبة   ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم

٤٢٣ – إسراءات الرجل الطيف   نخبة   ت وحيد النقاش

٤٢٤ – لوائح الحق ولوامع العشق   نور الدين عبد الرحمن الجامي   ت محمد علاء الدين منصور

٤٢٥ – من طاووس حتى فرح   محمود طلوعى   ت . محمود سلامة علاوى

٤٢٦ – الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان   نخبة   ت . محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب

٤٢٧ – بانديراس الطاغية   باى إنكلان   ت · ثريا شلبى

٤٢٨ – الخزانة الخفية   محمد هوتك   ت محمد أمان صافى

٤٢٩ – هيجل   ليود سبنسر وأندرزجى كروز   ت · إمام عبد الفتاح إمام

٤٣٠ – كانط   كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى   ت إمام عبد الفتاح إمام

٤٣١ – فوكو   كريس هيروكس وزوران جفتيك   ت . إمام عبد الفتاح إمام

٤٣٢ – ماكياڤلى   باتريك كيرى وأوسكار زاريت   ت إمام عبد الفتاح إمام

٤٣٣ – جويس   ديفيد نوريس وكارل فلنت   ت حمدى الجابرى

٤٣٤ – الرومانسية   دونكان هيث وجودن بورهام   ت : عصام حجازى

٤٣٥ – توجهات ما بعد الحداثة   نيكولاس زربرج   ت : ناجى رشوان

٤٣٦ – تاريخ الفلسفة (مج١)   فردريك كوبلستون   ت : إمام عبد الفتاح إمام

٤٣٧ – رحالة هندى فى بلاد الشرق   شبلى النعمانى   ت · جلال السعيد الحفناوى

٤٣٨ – بطلات وضحايا   إيمان ضياء الدين بيبرس   ت . عايدة سيف الدولة

٤٣٩ – موت المرابى   صدر الدين عينى   ت · محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب

٤٤٠ – قواعد اللهجات العربية   كرستن بروستاد   ت : محمد الشرقاوى

٤٤١ - رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ - حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ - اللغة العربية	كيس نرستيغ	ت : محمد الشرقاوى
٤٤٤ - أمريكا اللاتينية . الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت : صالح علمانى
٤٤٥ - حول وزن الشعر	برويز ناتل خانلرى	ت : محمد محمد يونس
٤٤٦ - التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت : أحمد محمود
٤٤٧ - نظرية الكم	ج. ب. ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٨ - علم نفس التطور	ديلان ايفانز - أوسكار زاريت	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٩ - الحركة النسائية	مجموعة	ت : جمال الجزيرى
٤٥٠ - ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا - ريبيكا رايت	ت . جمال الجزيرى
٤٥١ - الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن / بورن ڤان لون	ت · إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢ - لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجنانزى / أوسكار زاريت	ت : محى الدين مزيد
٤٥٣ - القاهرة : إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت · حليوم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤ - خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت سوزان خليل
٤٥٥ - تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	ت : محمود سيد أحمد
٤٥٦ - لا تنسنى	مريم جعفرى	ت : هويدا عزت محمد
٤٥٧ - النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر اوكين	ت · إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٨ - الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت . جمال عبد الرحمن
٤٥٩ - نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت جلال البنا
٤٦٠ - الفاشية والنازية	ستوارت هود - ليتزا جانستز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦١ - لكان	داريان ليدر - جودى جروفز	ت · إمام عبد الفتاح إمام
٤٦٢ - طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبد الرشيد الصادق محمودى	ت : عبد الرشيد الصادق محمودى
٤٦٣ - الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت . كمال السيد
٤٦٤ - ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت · حصة منيف
٤٦٥ - قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت جمال الرفاعى
٤٦٦ - حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت : فاطمة محمود
٤٦٧ - التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت ربيع وهبة
٤٦٨ - روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت · أحمد الأنصارى
٤٦٩ - جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت : مجدى عبد الرازق
٤٧٠ - الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت : محمد السيد النتة
٤٧١ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج٢	نخبة	ت : عبد الله الرازق إبراهيم
٤٧٢ - دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٣ - دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت . سليمان العطار
٤٧٤ - الأدب والنسوية	بام موريس	ت : سهام عبد السلام
٤٧٥ - صوت مصر : أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت : عادل هلال عنانى
٤٧٦ - أرض الحبايب بعيدة بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت : سحر توفيق
٤٧٧ - تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت : أشرف كيلانى

٤٧٨ -الصين والولايات المتحدة	ليو شيه تشنج ولي شي دونج	ت : عبد العزيز حمدى
٤٧٩ - المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت عبد العزيز حمدى
٤٨٠ - تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨١ - عباءة النبى	روى متحدة	ت : رضوان السيد
٤٨٢ - موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت : فاطمة محمود
٤٨٣ - النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	ت : أحمد الشامي
٤٨٤ - جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت : رشيد بنحدو

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٧٢ / ٢٠٠٢





إن الإبدال الجديد الذى تقترحه جمالية التلقى على نقدنا، هو الاهتمام بأثر الأدب فى القارئ، لا بالأدب فى حد مرجعيته أو تاريخيته أو فى حد ذاته كما هو؛ فالسؤال الذى يتعين على الناقد طرحه من الآن ليس هو: ما موقع النص فى الصيرورة التاريخية أو ما الذى يقوله أو كيف يقوله؟ وإنما هو: ماذا يحدث للقارئ حين يقرأ؟ أى: ما طبيعة وقع النص وشدة أثره فيه؟ وفى إجابة الناقد على هذا السؤال الجديد إجابة على سؤال النقد الأزلى: هل النص الأدبى المنقود جيد؟ أو ردىء؟ .